

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС
UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 6
Issue 6



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-Vasyliieva Tetiana Valeriivna** – Doctor of Art Criticism, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Head of the Department of Decorative-Applied Arts, M. T. Rylskyi Institute of Arts Studies, Folklore and Entomology of NAS of Ukraine; **Kiuntzli Romana Vasylivna** – Doctor of Art Criticism, Senior Lecturer at the Department of Architecture of Lviv National Agrarian University; **Kryvoruchko 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 Oleksii Oleksiiiovych – Doctor of Art Criticism, Professor, Senior Research Associate, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Chief Research Associate, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine.

EDITORIAL BOARD MEMBERS:

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

Адамович Денис Романович СКУЛЬПТУРА В СИСТЕМІ ФОРМУВАННЯ ПРОСТОРОВОГО МИСЛЕННЯ ДИЗАЙНЕРІВ ІНТЕР'ЄРУ.....	8
Біскулова Світлана Олександрівна, Рудик Ганна Борисівна КОМПЛЕКСНІ ДОСЛІДЖЕННЯ ГРУПИ ПРЕДМЕТІВ ІРАНЬСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МЕТАЛУ XIII–XIV СТОЛІТЬ З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ХАНЕНКІВ.....	12
Бовсунівська Наталія Миколаївна, Гаврош Оксана Іванівна, Ткаченко Марина Олександрівна МІЖДИСЦИПЛІНАРНИЙ ПІДХІД ДО ВИВЧЕННЯ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА: СИНЕРГІЯ ПЕДАГОГІКИ ТА ПСИХОЛОГІЇ.....	28
Богданова-Найденко Вікторія Олександрівна, Гудзієнко Людмила Рахматуллаївна ШЛЯХИ СТАНОВЛЕННЯ РАФАЕЛЯ ВОЛИНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ ХАРКІВСЬКОГО МИСТЕЦЬКОГО ОСЕРЕДКУ XX СТОЛІТТЯ.....	35
Бондаренко Богдан Костянтинівич, Бондаренко Костянтин Едуардович ВІЗУАЛЬНА МОВА ПОСТМОДЕРНІЗМУ В ДИЗАЙНІ МЕБЛІВ ЕТТОРЕ СОРТІСАССА.....	44
Ганоцька Ольга Василівна АВТОРСЬКА ІЛЮСТРАЦІЯ ЯК ЗАСІБ КОМУНІКАЦІЇ В СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ ПАКОВАННЯ.....	52
Гетьман Оксана Павлівна ПЕРСОНАЛЬНИЙ БРЕНД І ПОРТФОЛІО У ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ДИЗАЙНЕРА.....	64
Головачук Ігор Павлович, Мирошниченко Іванна Володимирівна, Лелик Ярослав Романович ОСОБЛИВОСТІ ДИЗАЙНУ МЕБЛІВ У СТИЛІ СКАНДИНАВСЬКОГО МІНІМАЛІЗМУ ТА ЛОФТ.....	69
Дузінкевич Мирослав Михайлович ОБРАЗ АРЛЕКІНА, КАРНАВАЛЬНІСТЬ І ГРА ЯК ЗАСІБ ПОДОЛАННЯ ВІДЧУЖЕННЯ В УРБАНІСТИЧНОМУ КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА.....	78
Дяченко Алла Володимирівна ПРОСТОРОВО-ПЛАСТИЧНІ ФОРМИ ІНСТАЛЯЦІЙ: ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ НАРОДНИХ ТРАДИЦІЙ У ТВОРАХ СУЧАСНИХ МИТЦІВ.....	90
Енюшіна Катерина Володимирівна, Якимечко Микола Богданович ТВОРЧИЙ ШЛЯХ РІЗЬБЯРА СИСОЯ ЗОТОВИЧА ШАЛМАТОВА.....	98
Капелька Анна Олександрівна ВИКОРИСТАННЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ ПІД ЧАС СТВОРЕННЯ ГРАФІЧНИХ ПРОЄКТІВ У СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ.....	104
Карпов Віктор Васильович, Волгін Юрій Євгенійович, Марченко Аліна Анатоліївна РЕДИЗАЙН ІСТОРИЧНОЇ ВІЙСЬКОВОЇ СИМВОЛІКИ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ МІЛІТАРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ.....	111
Костенко Ігор Олегович ТИПОГРАФІКА У СТИЛЬОВИХ КАТЕГОРІЯХ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ.....	120

Красна Тетяна Іванівна, Вежбовська Ліліана Романівна, Плісс Наталя Андріївна СУЧАСНІ МИСТЕЦЬКІ ТЕХНІКИ КОЛАЖУ В ХУДОЖНІЙ ОСВІТІ МАЙБУТНІХ АРХІТЕКТОРІВ.....	127
Кривуц Світлана Василівна, Бондаренко Вікторія В'ячеславівна СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ФОРМУВАННЯ ГРОМАДСЬКОГО ІНТЕР'ЄРНОГО ПРОСТОРУ ЗАСОБАМИ БІОФІЛЬНОГО ДИЗАЙНУ (НА ПРИКЛАДІ ЕЛЕМЕНТІВ ВОДИ).....	135
Літічевська Ірина Борисівна САМОБУТНІСТЬ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОЇ СТРУКТУРИ І ТЕМАТИЧНИХ ПРІОРИТЕТІВ ПРЕДСТАВНИКІВ КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ ПЕЙЗАЖНОГО ЖИВОПИСУ.....	144
Михайлюк Ольга Юріївна, Писаренко Катерина Анатоліївна, Гула Євген Петрович, Сивирин Юрій Вадимович МІФОЛОГІЧНІ ОБРАЗИ У ТВОРАХ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ.....	157
Педан Інна Вікторівна МОРФОЛОГІЧНИЙ ДЕТЕРМІНІЗМ У ПРЕДМЕТНОМУ ДИЗАЙНІ: ВІД ТІЛЕСНОСТІ ДО ТРАНСФОРМАЦІЇ.....	165
Поліщук Олена Петрівна, Погосьян Дарина Рафаїлівна ХУДОЖНЄ ПРОЕКТУВАННЯ ЕЛЕКТРОННИХ КНИЖКОВИХ ВИДАНЬ: АКТУАЛЬНІСТЬ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ.....	174
Роготченко Олексій Олексійович, Роготченко Світлана Володимирівна КОВАЛЬСЬКЕ МИСТЕЦТВО ЯК СКЛАДОВА ХУДОЖНЬОЇ ТЕРАПІЇ.....	183
Склярченко Наталія Владиславівна, Канафоцька Любава Михайлівна, Бондарчук Юлія Сергіївна АКТУАЛЬНІ ТРЕНДИ У ДИЗАЙНІ ВІЗУАЛЬНОЇ АЙДЕНТИКИ ГОТЕЛІВ У ГІРСЬКІЙ МІСЦЕВОСТІ.....	190
Соколюк Оксана Василівна МИСТЕЦЬЦІЙ ФРОНТ НА СУМШИНІ ПІД ЧАС РОСІЙСЬКОЇ АГРЕСІЇ.....	199
Sosik Olha Daniilivna EUROPEAN EXPERIENCE IN USING VIRTUAL REALITY TO AID IN CONSERVATION AND RESTORATION OF CULTURAL HERITAGE ITEMS.....	209
Стрельчук Максим Сергійович СПЕЦИФІКА ВИКОРИСТАННЯ 3D-МОДЕЛЮВАННЯ В ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ ВІЗУАЛЬНИХ МАТЕРІАЛІВ У РЕКЛАМНІЙ ПРОДУКЦІЇ.....	215
Тарасов Володимир Володимирович ТЕСТ НА СУМІСНІСТЬ: УКРАЇНСЬКА КОНЦЕПТУАЛЬНА ФОТОГРАФІЯ КІНЦЯ 1980-Х – ПОЧ. 1990-Х РР. У ДЗЕРКАЛІ КОНТРАФАКТУАЛЬНОГО ПІДХОДУ.....	223
Роготченко Костянтин Олексійович ТВОРЧІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО ХУДОЖНИКА АНАТОЛІЯ КРИВОЛАПА ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН.....	234
Школьна Ольга Володимирівна, Котлярчук Андрій Сергійович СХІДНІ МОТИВИ В ТВОРЧОСТІ ВАЛЕНТИНИ І МИКОЛИ ТРЕГУБОВИХ НА КОРОСТЕНСЬКОМУ ФАРФОРОВОМУ ЗАВОДІ СЕРЕДИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ.....	244
Шмагало Ростислав Тарасович ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ВИКЛАДАЧІВ ВІДДІЛУ ХУДОЖНЬОГО МЕТАЛУ ВИЖНИЦЬКОГО КОЛЕДЖУ ІМЕНІ ВАСИЛЯ ШКРІБЛЯКА НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	254

CONTENTS

Adamovych Denys SCULPTURE IN THE SYSTEM OF DEVELOPING SPATIAL THINKING OF INTERIOR DESIGNERS.....	8
Biskulova Svitlana, Rudyk Hanna COMPREHENSIVE RESEARCH ON A GROUP OF IRANIAN ARTISTIC METAL OBJECTS FROM THE 13TH–14TH CENTURIES FROM THE KHANENKO MUSEUM COLLECTION.....	12
Bovsunivska Nataliia, Havrosh Oksana, Tkachenko Maryna INTERDISCIPLINARY APPROACH TO THE STUDY OF ART HISTORY: SYNERGY OF PEDAGOGY AND PSYCHOLOGY.....	28
Bohdanova-Naidenko Viktoriia, Hudziienko Liudmyla PATHWAYS OF RAFAEL VOLYNSKYI'S FORMATION IN THE CONTEXT OF THE KHARKIV ARTISTIC MILIEU OF THE 20TH CENTURY.....	35
Bondarenko Bohdan, Bondarenko Kostiantyn VISUAL LANGUAGE OF POSTMODERNISM IN ETTORE SOTTASS'S FURNITURE DESIGN.....	44
Hanotska Olha AUTHOR'S ILLUSTRATION AS A MEANS OF COMMUNICATION IN MODERN PACKAGING DESIGN.....	52
Hetman Oksana PERSONAL BRAND AND PORTFOLIO IN THE PROFESSIONAL ACTIVITY OF A DESIGNER.....	64
Holovachuk Igor, Myroshnychenko Ivanna, Lelyk Yaroslav FEATURES OF FURNITURE DESIGN IN THE STYLE OF SCANDINAVIAN MINIMALISM AND LOFT.....	69
Duzinkevych Myroslav THE IMAGE OF THE HARLEQUIN, CARNIVALESQUE, AND PLAY AS A MEANS OF OVERCOMING ALIENATION IN THE URBAN CONTEXT OF CONTEMPORARY ART.....	78
Diachenko Alla SPATIAL-PLASTIC FORMS OF INSTALLATION ART: REIMAGINING FOLK TRADITIONS IN CONTEMPORARY ARTISTIC PRACTICES.....	90
Eniushina Kateryna, Yakymchko Mykola THE CREATIVE JOURNEY OF WOODCARVER SISOY ZOTOVICH SHALMATOV.....	98
Kapelka Anna USING ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN THE CREATION OF GRAPHIC PROJECTS IN MODERN DESIGN.....	104
Karpov Viktor, Volgin Yuri, Marchenko Alina REDESIGNING HISTORICAL MILITARY SYMBOLS AS A MEANS OF SHAPING NATIONAL MILITARY IDENTITY.....	111
Kostenko Ihor TYPOGRAPHY IN STYLISTIC CATEGORIES OF GRAPHIC DESIGN.....	120
Krasna Tetiana, Vezhbovska Liliana, Pliss Natalia MODERN ARTISTIC COLLAGE TECHNIQUES IN THE ART EDUCATION OF FUTURE ARCHITECTS.....	127

Kryvuts Svitlana, Bondarenko Victoria CURRENT TRENDS IN FORMING PUBLIC INTERIOR SPACE THROUGH BIOPHILIC DESIGN.....	135
Litichevska Iryna THE ORIGINALITY OF THE ARTISTIC STRUCTURE AND THEMATIC PRIORITIES OF THE REPRESENTATIVES OF THE KYIV SCHOOL OF LANDSCAPE PAINTING.....	144
Mykhailiuk Olga, Pysarenko Kateryna, Gula Yevhen, Syvyryn Yurii MYTHOLOGICAL IMAGES IN GRAPHIC DESIGN WORKS.....	157
Pedan Inna MORPHOLOGICAL DETERMINISM IN PRODUCT DESIGN: FROM CORPOREALITY TO TRANSFORMATION.....	165
Polishchuk Olena, Pohosian Daryna ARTISTIC PROJECT DESIGN OF ELECTRONIC BOOK PUBLICATIONS: RELEVANCE AND DEVELOPMENT PROSPECTS.....	174
Rohotchenko Oleksii, Rohotchenko Svitlana BLACKSMITHING ART AS A COMPONENT OF ART THERAPY.....	183
Skliarenko Nataliia, Kanafotska Liubava, Bondarchuk Yuliia CURRENT TRENDS IN THE DESIGN OF VISUAL IDENTITY FOR HOTELS IN MOUNTAIN AREAS.....	190
Sokoluyk Oksana ARTISTIC FRONT IN SUMY REGION DURING THE RUSSIAN AGRESSION.....	199
Sosik Olha EUROPEAN EXPERIENCE IN USING VIRTUAL REALITY TO AID IN CONSERVATION AND RESTORATION OF CULTURAL HERITAGE ITEMS.....	209
Strelchuk Maxim SPECIFICITIES OF USING 3D MODELING IN THE PROCESS OF CREATING VISUAL MATERIALS IN ADVERTISING PRODUCTS.....	215
Tarasov Volodymyr COMPATIBILITY TEST: UKRAINIAN CONCEPTUAL PHOTOGRAPHY OF THE LATE 1980S – EARLY 1990S IN THE MIRROR OF THE COUNTERFACTUAL APPROACH.....	223
Rohotchenko Kostiantyn THE CREATIVITY OF THE UKRAINIAN ARTIST ANATOLY KRYVOLAP AS A SOCIO-CULTURAL PHENOMENON.....	234
Shkolna Olga, Kotlyarchuk Andriy ORIENTAL MOTIVES IN THE CREATIVE WORK OF VALENTINA AND MYKOLA TREGUBOVYCH AT THE KOROSTEN PORCELAIN FACTORY IN THE MID-20TH – EARLY 21ST CENTURY.....	244
Shmahalo Rostyslav ACTIVITIES OF TEACHERS OF THE DEPARTMENT OF ARTISTIC METAL OF VYZHNYTSKY COLLEGE NAMED AFTER VASYL SHKRIBLYAK AT THE BEGINNING OF THE 21ST CENTUR.....	254

Адамович Денис Романович,

викладач кафедри дизайну

Київського національного університету будівництва і архітектури

ORCID ID: 0000-0003-2685-5763

denys.adamovych@kubg.edu.ua

СКУЛЬПТУРА В СИСТЕМІ ФОРМУВАННЯ ПРОСТОРОВОГО МИСЛЕННЯ ДИЗАЙНЕРІВ ІНТЕР'ЄРУ

Метою статті є дослідження ролі скульптури як навчальної дисципліни у формуванні просторового мислення дизайнерів інтер'єру в умовах сучасної дизайн-освіти. Актуальність теми зумовлена трансформацією освітніх моделей, зростанням ролі проєктно-орієнтованого навчання та цифрових технологій, що актуалізує потребу переосмислення значення фундаментальних художніх дисциплін. Скульптура розглядається як інтегративний освітній інструмент, що забезпечує розвиток пластичного мислення, конструктивного аналізу форми та просторової уяви.

У статті обґрунтовано, що просторове мислення є однією з ключових професійних компетентностей дизайнера інтер'єру, оскільки визначає здатність працювати з об'ємно-просторовими структурами, масштабом і пропорціями у реальному середовищі. На відміну від площинних і суто цифрових форм мислення, скульптурна практика формує усвідомлення матеріальності форми, її фізичних властивостей і пластичної логіки.

Проаналізовано місце скульптурної підготовки в освітніх програмах дизайну інтер'єру та її вплив на розвиток навичок просторового синтезу, відчуття масштабу й гармонійних пропорцій. Встановлено, що систематичне виконання скульптурних завдань сприяє формуванню цілісного просторового бачення та підвищує якість проєктного мислення студентів. Робота з матеріальною формою створює тактильний і візуально-просторовий досвід, який не може бути повністю замінений цифровими засобами моделювання.

Наукова новизна полягає в обґрунтуванні скульптури як ключового чинника розвитку професійного просторового мислення дизайнерів інтер'єру та її визначенні як інтегративного компонента сучасної дизайн-освіти.

Ключові слова: скульптура, просторове мислення, дизайн інтер'єру, професійна підготовка, пластична форма, дизайн-освіта.

Adamovych Denys. SCULPTURE IN THE SYSTEM OF DEVELOPING SPATIAL THINKING OF INTERIOR DESIGNERS

The article examines the role of sculpture as an academic discipline in the development of spatial thinking of interior designers within contemporary design education. The relevance of the study is обусловлена transformations in educational models, the growing importance of project-based learning and digital technologies, which necessitate a re-evaluation of fundamental artistic disciplines. Sculpture is considered as an integrative educational tool that promotes plastic thinking, constructive form analysis and spatial imagination.

The research substantiates that spatial thinking is a key professional competence of an interior designer, as it determines the ability to operate with volumetric-spatial structures, scale and proportions in real environments. Unlike purely graphic or digital forms of thinking, sculptural practice fosters awareness of the materiality of form, its physical properties and plastic logic.

The article analyzes the place of sculptural training in interior design curricula and its influence on the development of spatial synthesis skills, sense of scale and harmonious proportions. It is demonstrated that systematic sculptural practice contributes to the formation of holistic spatial perception and enhances the quality of students' project thinking. Interaction with material form generates tactile and visual-spatial experience that cannot be fully replaced by digital modeling tools.

The scientific novelty of the study lies in substantiating sculpture as a key factor in the development of professional spatial thinking of interior designers and defining it as an integrative component of contemporary design education.

Key words: sculpture, spatial thinking, interior design, professional training, plastic form, design education.

Вступ. У сучасних умовах розвитку дизайн-освіти зростає потреба у формуванні у майбутніх фахівців цілісного просторового мислення як основи професійної діяльності дизайнера інтер'єру. Проектування предметно-просторового середовища вимагає не лише володіння графічними й цифровими інструментами, а передусім уміння аналізувати простір, форму, масштаб і пропорції у їхній реальній матеріальній взаємодії. Саме тому фундаментальні художні дисципліни зберігають ключове значення у підготовці дизайнерів, попри активне впровадження цифрових технологій у навчальний процес [1, с. 9–10; 7, с. 12–15].

Скульптура посідає особливе місце серед художніх дисциплін, оскільки безпосередньо працює з об'ємом, масою та матеріальністю форми. На відміну від площинних видів зображення, скульптурна практика формує у студентів здатність до тривимірного мислення, усвідомлення конструктивної логіки об'єкта та його просторових взаємозв'язків із навколишнім середовищем [2, с. 125–126; 6, с. 34–38]. У підготовці дизайнерів інтер'єру це набуває особливої значущості, оскільки просторове мислення є базовою професійною компетентністю.

Дослідження підтверджують, що формування просторового мислення неможливе без практичної роботи з матеріальною формою. Залучення скульптури до освітнього процесу поєднує аналітичне мислення з пластичним баченням, розвиває відчуття масштабу, пропорцій і ритмічної організації простору [4, с. 47–52; 10, с. 41–44], що сприяє розумінню простору як цілісної системи.

У сучасній дизайн-освіті скульптура дедалі частіше розглядається не лише як академічна художня дисципліна, а й як інтегративний інструмент, що поєднує мистецькі, проєктні та педагогічні аспекти навчання. Це підтверджується дослідженнями, присвяченими взаємозв'язку образотворчого мистецтва із формуванням професійного мислення архітекторів і дизайнерів [3, с. 276–277; 5, с. 18–21]. У цьому контексті скульптурна підготовка сприяє розвитку здатності трансформувати абстрактну ідею

в матеріалізовану форму, що є ключовим умінням у професійній діяльності дизайнера інтер'єру.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю переосмислення ролі скульптури в системі професійної підготовки дизайнерів інтер'єру та визначення її ролі у формуванні просторового мислення в умовах сучасної дизайн-освіти.

Матеріали та метод. Матеріалами дослідження стали теоретичні праці з проблем формування просторового мислення, пластичної форми та проєктного мислення у сфері архітектури, дизайну й образотворчого мистецтва, а також навчально-методичні напрацювання з викладання скульптури у закладах вищої освіти мистецького та дизайнерського профілю. У роботі використано наукові публікації, монографії та матеріали конференцій, що висвітлюють роль скульптури в системі професійної підготовки дизайнерів інтер'єру та архітекторів [1, с. 9–11; 3, с. 275–277; 4, с. 45–50].

Методологічну основу дослідження становить комплекс загальнонаукових і спеціальних методів. Провідним є мистецтвознавчий метод, який дозволив розглянути скульптуру як вид художньої діяльності зі специфічними пластичними засобами, принципами формоутворення та просторової організації, а також виявити особливості скульптурного мислення, суттєві для професійної діяльності дизайнера інтер'єру [6, с. 32–38; 8, с. 41–44].

Педагогічний метод застосовано для аналізу скульптури як навчальної дисципліни в структурі освітніх програм підготовки дизайнерів інтер'єру. Проаналізовано зміст навчальних завдань, орієнтованих на роботу з об'ємно-просторовою формою, матеріалом, масштабом і пропорціями, та їх вплив на формування професійних компетентностей студентів [2, с. 125–127; 5, с. 19–22].

Порівняльно-аналітичний метод використано для зіставлення традиційних академічних підходів до викладання скульптури із сучасними проєктно-орієнтованими та міждисциплінарними моделями дизайн-освіти, що дозволило простежити трансформацію ролі скульптури від академічної дисципліни

до інтегративного інструменту формування просторового й проектного мислення [7, с. 18–21; 9, с. 52–55].

Системний метод дав змогу розглянути скульптуру як елемент цілісної освітньої системи, що взаємодіє з рисунком, композицією, проектуванням інтер'єру та цифровим тривимірним моделюванням, і визначити її місце у формуванні комплексного просторового мислення дизайнерів інтер'єру [10, с. 39–42; 12, с. 27–30].

Застосування зазначених методів у сукупності забезпечило об'єктивність дослідження та формування цілісного уявлення про значення скульптури в системі професійної підготовки дизайнерів інтер'єру.

Висновки. У результаті дослідження підтверджено, що скульптура як навчальна дисципліна є важливим складником системи професійної підготовки дизайнерів інтер'єру та ефективним засобом формування просторового мислення. Робота з тривимірною формою, матеріалом, масою і пропорціями сприяє розвитку здатності до цілісного сприйняття простору та усвідомлення конструктивної логіки предметно-просторового середовища.

Встановлено, що скульптурна практика забезпечує поєднання художнього,

аналітичного та проектного мислення, необхідного для створення функціонально обґрунтованих і художньо виразних інтер'єрних рішень. Безпосередня взаємодія з матеріальною формою формує у студентів глибший візуально-просторовий і тактильний досвід, який не може бути повністю замінений виключно цифровими засобами проектування.

Доведено, що систематичне включення скульптурних завдань до освітніх програм з дизайну інтер'єру позитивно впливає на розвиток конструктивного мислення, відчуття масштабу, пропорцій та просторового синтезу. Скульптура виконує інтегративну функцію, забезпечуючи взаємодію з іншими фаховими дисциплінами – рисунком, композицією, проектуванням інтер'єру та цифровим тривимірним моделюванням.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з вивченням можливостей поєднання традиційної скульптурної практики з цифровими технологіями тривимірного моделювання у підготовці дизайнерів інтер'єру. Отримані результати можуть бути використані для вдосконалення освітніх програм з дизайну та подальших наукових досліджень у сфері мистецької й дизайнерської освіти.

Література:

1. Брильов С. В. Застосування засобів сучасної скульптури в дизайні предметно-просторового середовища. *Технічна естетика та дизайн*. 2018. Спецвипуск. № 14. С. 9–13.
2. Брильов С. В. Застосування у дизайні предметно-просторового середовища засобів сучасної скульптури. Актуальні проблеми сучасного дизайну : збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції (20 квітня 2018 р., м. Київ) : у 2-х т. Київ : КНУТД, 2018. Т. 2. С. 125–128.
3. Брильов С. В., Козік В. В., Хівренко К. К. Формування професійного мислення архітектора і дизайнера через призму образотворчого мистецтва: живопис, рисунок, скульптура. Матеріали конференції МЦНД (28 березня 2025 р., м. Умань, Україна). Умань, 2025. С. 275–278. DOI: <https://doi.org/10.62731/mcnd-28.03.2025.009>
4. Павлов П. А. Основи формоутворення в архітектурі та дизайні. Київ : Либідь, 2011. 304 с.
5. Швидковський Д. О. Простір і форма в архітектурі. Київ : АртЕк, 2008. 256 с.
6. Arnheim R. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley : University of California Press, 1974. 512 p.
7. Ching F. D. K. *Architecture: Form, Space, and Order*. Hoboken : John Wiley & Sons, 2014. 446 p.
8. Gombrich E. H. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton : Princeton University Press, 1960. 385 p.
9. Lawson V. *How Designers Think: The Design Process Demystified*. Oxford : Architectural Press, 2005. 304 p.
10. Pallasmaa J. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Chichester : Wiley, 2012. 152 p.
11. Read H. *Education Through Art*. London : Faber & Faber, 1958. 288 p.
12. Zumthor P. *Thinking Architecture*. Basel : Birkhäuser, 2010. 112 p.

References:

1. Brylov, S. V. (2018). Zastosuvannia zasobiv suchasnoi skulptury v dyzaini predmetno-prostorovoho seredovyscha [Application of contemporary sculpture tools in the design of object-spatial environment]. *Tekhnichna estetyka ta dyzain*, Special issue, 14, 9–13. [in Ukrainian].
2. Brylov, S. V. (2018). Zastosuvannia u dyzaini predmetno-prostorovoho seredovyscha zasobiv suchasnoi skulptury [Application of contemporary sculpture tools in the design of object-spatial environment]. In *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference* (April 20, 2018, Kyiv, Ukraine) (Vol. 2, pp. 125–128). Kyiv: KNUTD. [in Ukrainian].
3. Brylov, S. V., Kozik, V. V., & Khivrenko, K. K. (2025). Formuvannia profesiinoho myslennia arkhitekтора i dyzainera cherez pryzmu obrazotvorchoho mystetstva: zhyvopys, rysunok, skulptura [Formation of professional thinking of an architect and designer through the prism of fine arts: painting, drawing, sculpture]. In *Proceedings of the MCND Conference* (March 28, 2025, Uman, Ukraine) (pp. 275–278). <https://doi.org/10.62731/mcnd-28.03.2025.009> [in Ukrainian].
4. Pavlov, P. A. (2011). *Osnovy formoutvorennia v arkhitekturi ta dyzaini* [Fundamentals of form-making in architecture and design]. Kyiv : Lybid. [in Ukrainian].
5. Shvydkovskyi, D. O. (2008). *Prostir i forma v arkhitekturi* [Space and form in architecture]. Kyiv : ArtEk. [in Ukrainian].
6. Arnheim, R. (1974). *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*. Berkeley, CA: University of California Press.
7. Ching, F. D. K. (2014). *Architecture: Form, space, and order*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons.
8. Gombrich, E. H. (1960). *Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
9. Lawson, B. (2005). *How designers think: The design process demystified*. Oxford, UK: Architectural Press.
10. Pallasmaa, J. (2012). *The eyes of the skin: Architecture and the senses*. Chichester, UK: Wiley.
11. Read, H. (1958). *Education through art*. London, UK: Faber & Faber.
12. Zumthor, P. (2010). *Thinking architecture*. Basel, Switzerland: Birkhäuser.

Стаття надійшла: 23.11.2025

Прийнято: 09.12.2025

Опубліковано: 30.12.2025

Біскулова Світлана Олександрівна,

кандидатка хімічних наук,
доцентка кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
провідна наукова співробітниця
Бюро науково-технічної експертизи «АРТ-ЛАБ»
ORCID ID: 0000-0003-3437-6113
sabiskulova@gmail.com

Рудик Ганна Борисівна,

кандидатка філософських наук,
заступниця директора з публічних програм і комунікації,
дослідниця мистецтва ісламу
ORCID ID: 0009-0004-9869-7295
h.rudyk@khanenko.museum

КОМПЛЕКСНІ ДОСЛІДЖЕННЯ ГРУПИ ПРЕДМЕТІВ ІРАНЬСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МЕТАЛУ XIII–XIV СТОЛІТЬ З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ХАНЕНКІВ

Метою дослідження є уточнення датування 5-ти предметів іранського художнього металу XIII–XIV ст. з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків на основі встановлення їхнього елементного складу, матеріалів інкрустацій та виявлення стилістичних особливостей декору. Методологія статті полягає у використанні порівняльно-аналітичного і технологічно-хронологічного підходів, що включає теоретичні й емпіричні методи, зокрема стилістичний аналіз, методи оптичної мікроскопії, рентгенофлуоресцентного аналізу та інфрачервоної спектроскопії з Фур'є-перетворенням. Техніко-технологічні дослідження предметів ісламської тореvтики з колекції Музею Ханенків було виконано в 2020 р. співробітниками Бюро науково-технічної експертизи «АРТ-ЛАБ» і відділу наукової реставрації та консервації Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника (Київ). Їхні висновки базуються на порівнянні отриманих відомостей з опублікованими даними аналогічних досліджень іранського художнього металу з фондів Британського музею (Лондон) та Смітсонівського інституту/Галерея мистецтв Фріра (Вашингтон). Стилістичний опис та типологічний аналіз здійснено дослідницею Музею Ханенків Ганною Рудик на основі візуального огляду та зіставлення 5-ти предметів музею з широким рядом опублікованих аналогій із зібрань зарубіжних музеїв в аспекті декору та техніки виготовлення/оздоблення. Представлена робота є першим комплексним дослідженням іранського гравірованого та інкрустованого металу з колекції Музею Ханенків, спрямованим на уточнення атрибуції (датування) 5-ти предметів іранського металу XIII–XIV ст. шляхом встановлення їхнього елементного складу в кореляції з типологічним аналізом їх декоративної програми. Проведено стилістико-типологічний аналіз предметів ісламської тореvтики (художнього металу), вперше встановлено елементний склад мідного сплаву та інкрустації золотом, сріблом і чорним органічним матеріалом (бітумом зі смолою), дані досліджень зіставлено з опублікованими техніко-технологічними даними щодо аналогічних експонатів з інших музейних колекцій, підтверджено вірогідність датування виробів іранського мистецтва з колекції Музею Ханенків періодом XIII–XIV ст. Отримана інформація є важливою для мистецтвознавців та реставраторів і може бути використана для подальших досліджень і збереження предметів ісламської тореvтики.

Ключові слова: експертиза, мистецтво ісламу, тореvтика, металопластика, стилістична типологія, методи оптичної мікроскопії, рентгенофлуоресцентного аналізу та інфрачервоної спектроскопії з Фур'є-перетворенням, декоративне мистецтво, мистецька спадщина.

Biskulova Svitlana, Rudyk Hanna. COMPREHENSIVE RESEARCH ON A GROUP OF IRANIAN ARTISTIC METAL OBJECTS FROM THE 13TH–14TH CENTURIES FROM THE KHANENKO MUSEUM COLLECTION

The aim of the study is to refine the dating of five objects of Iranian artistic metalwork from the 13th–14th centuries from the collection of the Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts, based on determining their elemental composition, inlay materials, and identifying the stylistic features of their decoration. The methodology of the article consists in the use of comparative-analytical and technological-chronological approaches, which included both theoretical and empirical methods, in particular stylistic analysis, optical microscopy, X-ray fluorescence analysis, and Fourier-transform infrared spectroscopy. The technical and technological examinations of the Islamic toreutics objects from the Khanenko Museum collection were carried out in 2020 by specialists of the ART-LAB Scientific and Technical Expertise Bureau and the Department of Scientific Restoration and Conservation of the National Kyiv-Pechersk Historical and Cultural Reserve (Kyiv). Their conclusions are based on a comparison of the information obtained with published data from similar studies of Iranian artistic metalwork from the collections of the British Museum (London) and the Smithsonian Institution/Freer Gallery of Art (Washington). The stylistic description and typological analysis were carried out by Hanna Rudyk, a researcher at the Khanenko Museum, based on a visual review and comparison of the museum's five objects with a wide range of published analogies from the collections of foreign museums in terms of decoration and manufacturing/decoration techniques. This work represents the first comprehensive study of Iranian engraved and inlaid metalwork from the Khanenko Museum collection, aimed at clarifying the attribution (dating) of five Iranian metal objects from the 13th–14th centuries by establishing their elemental composition in correlation with the typological analysis of their decorative programs. A stylistic and typological analysis of the Islamic toreutics (artistic metalwork) was conducted, establishing for the first time the elemental composition of copper alloys and inlays of gold, silver, and black organic material (bitumen with resin), the research data was compared with published technical and technological data on similar exhibits from other museum collections, confirming the reliability of dating of Iranian artworks from the Khanenko Museum collection to the 13th–14th centuries. The information obtained is important for art historians and restorers and can be used for further research and preservation of Islamic toreutics.

Key words: *expertise, Islamic art, toreutics, metalwork, stylistic typology, optical microscopy, X-ray fluorescence analysis, Fourier-transform infrared spectroscopy, decorative arts, artistic heritage.*

Вступ. Мистецтво художнього металу як найбільш характерна галузь творчості стародавніх народів ісламу включає в себе комплекс традицій і вірувань, символічно відображених у формах та технологіях предметів та у нанесених на їхні поверхні орнаментах і написах. Цифровізація світових музейних колекцій дає можливість оглянути предмети мистецтва ісламу онлайн в експозиціях [1–4], в каталогах виставок [5–7] і грантових проєктах [8]. Презентація у 2019 р. 50-ти вибраних творів ісламського зібрання Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (в подальшому Музей Ханенків) на глобальному онлайн-порталі Museum with no Frontiers (MWNF) [9] та публікація у 2024 р. науково-популярного видання «Мистецтво Азії та ісламського світу» (за ред. Г. Рудик) видавництвом «Сафран» за підтримки Goethe-Institut та Федерального міністерства закордонних справ Німеччини [8] були своєчасними заходами для поширення уточненої інформації про українські музейні колекції, зокрема колекції ісламського мистецтва,

зادля їх захисту від руйнування та незаконного переміщення мистецької спадщини. Актуальним є дослідження ісламської металопластики не тільки як предмета мистецтвознавчого, археологічного, етнографічного або технологічного дослідження, а як цілісного явища, що вимагає комплексного культурологічного підходу. Зазвичай експертиза творів мистецтва включає вивчення й аналіз архівної документації музею [10, с. 107; 11], зарубіжних архівів, даних аукціонів та приватних колекцій задля уточнення провенансу пам'яток, пошуки стилістично-типологічних аналогій за цифровими базами даних та публікаціями музеїв світу [1; 2], використання сучасних підходів [12] та методів [13] встановлення часу створення предметів мистецтва. Для датування й атрибуції творів, що належать до художнього металу, ключовим моментом залишається проведення комплексних досліджень, як стилістично-типологічного плану, так і технологічного – за допомогою оптичних і фізико-хімічних методів [14, с. 91–92; 15].

Огляд літературних джерел за останні 40 років [5; 7; 15–17] дає можливість відкрити нові сторінки історії творів ісламського мистецтва з металу та уточнити атрибуцію, технологію й час їхнього виготовлення, техніку декоративного оздоблення, а іноді встановити майстрів або художні центри [6, с. 8–12; 18, с. 60–69]. Інформація щодо технології виготовлення та еволюції методів виробництва мідних сплавів наведена у каталозі Есін Атіл (Esin Atıl) [6], монографії А. С. Мелікян-Ширвані (A. S. Melikian-Chirvani) [3], Дж. В. Аллана (James W. Allan) [19], наукових працях П. Т. Креддок та ін. (P. T. Craddock et al.) [16; 20], Сьюзен Ла Ніс (Susan La Niece) [15; 21], Дж. Кершоу та С. Меркеля (J. Kershaw and S. Merkel) [16], М. Понтінга (M. Ponting) [22; 23] та Р. Ворд (R. Ward) [24].

У працях українських науковців питання еволюції виготовлення художнього металу ісламського середньовіччя висвітлені недостатньо. Частина публікацій присвячена вивченню семантичних аспектів та символіки декору металевих виробів [14, с. 89–91; 25]. Перші технологічні дослідження бронзових предметів IX–XII ст. з колекції Музею Ханенків було проведено у магістерському

проєкті 2020 р. [13, с. 32–33]. Основні підходи до вивчення предметів древніх золотих виробів висвітлені у статті О. Андріанової і С. Біскулової [26, с. 114].

Метою даного дослідження є уточнення датування 5-ти предметів ісламського художнього металу Ірану кінця XIII–XIV ст. з колекції Музею Ханенків на основі встановлення їхнього елементного складу, матеріалів інкрустацій [6, с. 40] та виявлення стилістичних особливостей декору [8; 25] з використанням мистецтвознавчого аналізу, методів оптичної мікроскопії, рентгенофлуоресцентного аналізу та інфрачервоної спектроскопії з Фур'є-перетворенням у порівнянні з опублікованими даними щодо аналогічних предметів з музеїв світу [1; 2; 6; 16].

Матеріали і методи дослідження. Предмети ісламської тореvтики з колекції Музею Ханенків (Інв. №№: 149 БВ, 151 БВ, 153 БВ, 156 БВ, 159 БВ) представлено в таблиці 1.

Дослідження металевих виробів складалося з візуального огляду з метою уточнення стилістики декору й техніки виконання (кування, карбування, різьблення, гравірування) та відтворення декоративного оздоблення (інкрустація срібленням, золоченням, чорним органічним матеріалом).

Таблиця 1

Предмети іранської тореvтики XIII–XIV ст. з колекції Музею Ханенків

Назва предмету	Інв. номер музею	Країна походження	Розмір (висота <i>h</i> , діаметр <i>d</i>), см	Час створення	Техніка виконання
Чаша для вина	Інв. № 149 БВ	Іран, Фарс	12	Кінець XIV ст.	Мідний сплав; кування, карбування, гравірування, інкрустація золотом і сріблом
Чаша зі сценами придворного циклу	Інв. № 151 БВ	Іран, Фарс	11	Кінець XIV ст.	Мідний сплав: кування, карбування, гравірування, інкрустація золотом, сріблом, чорним органічним матеріалом
Чаша зі знаками зодіаку	Інв. № 153 БВ	Іран, Фарс	14	Кінець XIII – початок XIV ст.	Мідний сплав; кування, карбування, гравірування, інкрустація сріблом
Таз для вмивання	Інв. № 156 БВ	Іран, Фарс	17 <i>d</i> = 61	Перша половина XIV ст.	Мідний сплав; кування, карбування, гравірування, інкрустація сріблом
Чаша зі знаками Зодіаку	Інв. № 159 БВ	Іран	12,5	Початок XIV ст.	Мідний сплав; кування, карбування, гравірування, інкрустація сріблом

Стилістичний аналіз 5-ти предметів мистецтва Ірану (в табл. 1 наведено їхні короткі каталожні дані) включав опис форми предметів, їхніх декоративних програм (мотивів і композицій), встановлення типології предметів і оздоблення, технік нанесення декору, а також особливостей його у вираженні шляхом інкрустації золотом, сріблом та чорним органічним матеріалом порівняно з відомими аналогами з Британського музею (Лондон) та Смітсонівського інституту/ Галереї мистецтв Фріра (Вашингтон).

Проведено технологічні дослідження, які включали методи оптичної мікроскопії, рентгенофлуоресцентного аналізу (РФА), інфрачервоної спектроскопії з Фур'є-перетворенням (ATR-FTIR). Під час мікроскопічних досліджень технік виконання застосовували стереоскопічний мікроскоп МБС-10 з можливістю збільшення зображення до 100 разів та USB-мікроскоп Sigeta Expert 5.0Mpx з можливістю збільшення зображення від 19-ти до 300 разів. Елементний склад мідних сплавів, інкрустації золотом і сріблом встановлювали методом РФА на приладі ElvaX-ART (Elvatech Ltd., Україна), обладнаному SSD-детектором та анодною рентгенівською трубкою (*W*) за напруги генератора 35,0 кВ та струмі 50 мкА. Максимальна глибина проникнення рентгенівського випромінювання при дослідженні металу/ сплаву становить 30 мкм (для дослідження складу сплаву на більшій глибині необхідна деструкція об'єкта). Спектри обробляли автоматично за допомогою програмного забезпечення ElvaX 2.9. Чорний органічний матеріал і природні патини ідентифікували методом ATR-FTIR на спектрометрі Vertex 70 (Bruker, Німеччина), оснащеному приставкою порушеного повного внутрішнього відбиття з алмазним вікном. Реєстрація та обробка спектрів здійснювалася за допомогою програмного забезпечення OPUS 6.5. Вимірювання здійснювалося в діапазоні довжини хвиль 400–4500 cm^{-1} з точністю 0,5 cm^{-1} за роздільної здатності 4 cm^{-1} .

Результати. Стилістично-типологічний аналіз декору предметів проводився шляхом

порівняння їх з аналогами в колекціях музеїв світу [1–2; 6]. Світлини предметів мистецтва з Музею Ханенків, зроблені О. Андріановою (іл. 1–3), директоркою БНТЕ «АРТ-ЛАБ», фотографом М. Андрєєвим (іл. 4) (зберігаються в архіві музею) [27], решта світлин зроблена Г. Рудик (іл. 5).

Чаша для вина (Інв. № 149 БВ) (іл. 1) має напівсферичний, злегка приплюснутий корпус, прямі стінки, що звужуються до вінця, потовщений горизонтальний бортик. Зовнішня та частково внутрішня поверхні чаші оздоблені гравірованим декором, зовні – також інкрустацією золотом та сріблом. По центру зовнішніх стінок – широка смуга напису, обрамлена вузькими кантами, що, переплітаючись, ділять смугу на вісім картушів – чотири овальних та чотири круглих. В овальних картушах текст написано крупними літерами у рядок, почерк сульє [6, с. 26]. У круглих картушах текст дрібніший, написаний по колу, чергується з круглими розетками, заповненими 6-конечними свастиками; в центрі кожного картуша зображено вершника на коні. За змістом напис в овальних картушах є словослів'ям володарю держави: «Слава панові нашому, найвеличнішому султану, повелителю народів, султану-султанів арабів і персів, тому, який то знає» (переклад А. Іванова, 1960 [28]). Конкретне ім'я правителя не вказано. Напис в круглих картушах містить традиційні благозичливі формули: «Щедрість благоденство, честь», «слава, перемога, великодушність, слава», «благоденство велич, краса, краса», «скромність, успіх, знання, доброта» (переклад А. Іванова, 1960 [28]).

Дно чаші зовні прикрашене фестончастою розеткою в обрамленні фігурних медальйонів з пікоподібними елементами. Дно всередині чаші оздоблене концентричними колами орнаменту. У центрі – кругла розетка із зображенням трьох водоплавних птахів (лебедів або гусей) на тлі рослинності. Довкола три кола риб, що пливають, а також стилізованих птахів. Зображення поряд птахів і риб є давньоіранською метафорою Всесвіту (приказка «від птаха до риби» позначає всеохопність явища), що натякає

на космічний масштаб благословення/царської харизми правителя, а відтак, слугує побажанням такого благословення власнику посудини. Тема харизми в декорі вказує на ймовірність призначення чаші саме для вина. Коштовність матеріалів та висока майстерність оздоблення, композиція та стиль сульс написів підтримують гіпотезу щодо належності чаші до побуту іранської еліти пізнього ільганідського періоду.

За характерною округлою знизу формою та прямими стінками чашу можна вважати виробом Фарсу, провінції на півдні Ірану, і датувати кінцем XIV ст. Підтвердженням цього є проведений порівняльний аналіз із предметом ісламської тореветики з Британського музею, датованим 1375–1400 рр., реєстр. № 1901,0606.3 [1]; з аналогом Метрополітен музею мистецтв другої половини XIV ст. за реєстр. № 41.148 [4].



Іл. 1. Чаша для вина (Інв. № 149 БВ), Іран, Фарс, кінець XIV ст. Загальний вигляд. Фото: О. Андріанова, БНТЕ «АРТ-ЛАБ»

Чаша зі сценами придворного циклу (Інв. № 151 БВ) (іл. 2) має напівсферичну, трохи сплюснуту форму, прямі стінки, які звужуються догори та потовщений горизонтальний бортик. Уся зовнішня та частково внутрішня поверхні чаші оздоблені гравірованим декором, зовні – також інкрустацією золотом та сріблом. Декор зовнішніх стінок чаші складається з двох основних смуг: 1) бортом йде вузький пасок рослинного орнаменту; 2) на прямих стінках – 4 багатофігурні композиції на тлі рослинного орнаменту чергуються з 4-ма круглими

медальйонами, заповненими рослинними мотивами і птахами. На дні зовні у центрі розміщено розетку, що складається зі стилізованих рослинних мотивів та зображень птахів в оточенні концентричних кіл з фігур реальних і фантастичних тварин на тлі рослинного орнаменту. Зовнішній бік денця рясніє тваринними образами: зайцями, собаками, лебедями, сфінксами. Заслуговує на увагу й декор чаші зсередини. У центрі сонце, оточене морськими хвилями, у яких нуртує царство водної живності: риби (скати, акули, риба-меч), черепахи, дельфіни, водоплавні птахи і навіть міфічні «морські» люди. Форма та оздоблення чаші наводять на думку про її призначення для вина. Давньоіранська традиція виготовлення та пиття вина не перервалася й за часів ісламу. Бенкети з музичними та поетичними імпрезами були невід'ємною частиною дозвілля еліти. Вино й стан сп'яніння у той період були ключовими топосами перської поезії, насамперед філософсько-містичної лірики суфіїв, де вони виступають метафорами пізнання людиною вищої, божественної істини.

Упродовж XIV ст. в іранському художньому металі відбувся розвій декораційного начала. Чаша з музейної колекції слугує яскравим свідченням досягнень цього періоду: усю зовнішню й почасти внутрішню її поверхні оздоблено мерехтливою грою елементів тонкого карбування, гравірування, інкрустації сріблом та золотом, чорним органічним матеріалом. Складний, багаторівневий малюнок засновано на бездоганних математичних розрахунках.

Декор посудин розкриває головну тему іранського мистецтва доби середньовіччя – тему харизми царя (всеохопної влади, сили і щастя правителя), – властивості, яка через володіння/користування посудиною має поширитися і на власника чаші. Образи птахів (зовні) та риб (усередині) натякають на космічний масштаб благословення: «від птаха до риби». Форма чаші вказує на її походження з майстерень Фарсу в південному Ірані. Відомі аналоги з колекції Британського музею підтримують датування предмету пізнім періодом правління

в Ірані династії Ільганідів (предмет з реєстр. № 1881,0802.21 датований кінцем XIV ст. [1], коли Іран поступово переходить під владу імперії Тимуридів (1370–1506). Політичні зміни особливо не вплинули на смаки і запити іранської еліти: мистецтво обробки металу все ще перебувало на піку свого розквіту.



Іл. 2. Чаша зі сценами придворного циклу (Інв. № 151 БВ), Іран, Фарс, кінець XIV ст. Загальний вигляд.

Фото: О. Андріанова, БНТЕ «АРТ-ЛАБ»

Чаша зі знаками зодіаку (Інв. № 153 БВ) (іл. 3). Корпус чаші напівсферичний, трохи сплюснутий, стінки різко звужуються до шийки, вінце потовщене горизонтальне. Декор зовнішньої поверхні складається з 5-ти смуг: 1) плетінка-вервечка; 2) плетений пагін з пальметами; 3) арабеска-іслімі; 4) 12 круглих медальйонів орнаменту, між ними – плетінка (буддійський «вузол щастя») та закручені пагони з пальметами; 5) складний плетений орнамент з пікоподібними

елементами. На дні всередині в центрі розміщене стилізоване зображення сонця в оточенні концентричних кіл: скручена вервечка, 3 кола риб, що пливають за та проти годинникової стрілки, гостропелюстковий орнамент. Знаки Зодіаку, уміщені в медальйонах на стінках чаші, є поширеним мотивом в іранській торевтиці кінця XIII–XIV ст. [6, с. 21]. Зодіакальний цикл символізує космічний вимір харизми (величі, влади, щастя) правителя Ірану. Цю ж тему підтримує і солярна символіка на дні всередині: небесне сонце відображається у різноспрямованих колах риб у воді. Таке розташування символів є навмисним: коли в чашу наливають рідину (вино), небесне світло у воді стає видимим, коли чашу нахиляють під час використання, зображення сонця повністю відкривається спостерігачам. Зодіакальні та інші мотиви трактовано в декорі предмета в цілковитій відповідності до конвенцій мистецтва доби Ільганідів. Такий орнаментальний репертуар є характерним для торевтики Фарсу (Південний Іран, столиця Шіраз) раннього ільганідського часу, а саме кінця XIII – початку XIV ст. [6, с. 23]. Це датування підтримує і форма чаші, зокрема характерний для цього періоду профіль стінок, плечиків та шийки.

Таз, частина комплексу для вмивання (Інв. № 156 БВ) (іл. 4) має приземкуватий, дещо приплюснутий корпус. Стінки вертикальні рельєфні (ложчасті), увігнуті, верхній край відігнутий, борт плаский горизонтальний, вирішений у вигляді 18-ти фестонів. Дно пласке. Декоровано лише внутрішню поверхню посудини. У центрі



Іл. 3. Чаша зі знаками зодіаку (Інв. № 153 БВ), Іран, кінець XIII – початок XIV ст. Загальний вигляд (зліва) та всередині чаші (справа).

Фото: О. Андріанова, БНТЕ «АРТ-ЛАБ»

площини дна – великий круглий медальйон з композицією із 3-х крупних фігур в оточенні стилізованих птахів та рослинності. Довкола – концентричні паси декору на тлі рослинно-геометричного орнаменту: 1) 6 крупних круглих медальйонів з почерговими зображеннями фігури правителя на троні (бенкет, базм) та царя верхи на коні (битва, разм), між ними – розетки з геральдичними птахами; 2) вузька смуга декору, аналогічна орнаменту тла. На внутрішніх стінках розміщено 18 крупних фігурних медальйонів зі сценами придворного циклу (бенкет, розваги), між ними – круглі медальйони з 8-пелюстковими розетками. Згори зображено тварин, зокрема лебедів та ланей (джейранів). Краєм уздовж фестонів борта йде смуга рослинного орнаменту та візерунок у вигляді вервечки. Таз для вмивання – один з найпоширеніших предметів ужитку на мусульманському Сході домодерного і ранньомодерного періодів. Практичне призначення речі виявляє себе в тому, що його оздоблено лише зсередини, а значить, розглядати його мало сенс лише згори, під час процедури омовіння. Фігуративний (сюжетний) декор свідчить, що річ використовувалася в світському побуті. Чи йдеться про миття рук перед трапезою (бенкетом), а чи про купання немовлят – за своїм декоративним планом річ, безперечно, належала до елітного ужиткового комплексу.

Багатий образний стрій, складна, математично бездоганна композиція, віртуозна якість гравірування та залишки колись

рясної, а тепер майже повністю втраченої срібної інкрустації свідчать, що річ створено коштом великих творчих, інтелектуальних, фізичних та фінансових ресурсів. Фестончастий край вказує на належність предмета до обмеженої групи посудин, виготовлених в Ірані епохи Ільганідів на рубежі XIII–XIV ст. Оздоблення насичене символами влади і щастя – харизми – правителя, та, за логікою благозичливого дарунку – і власника посудини. У центрі «дзеркала» – великий медальйон з тронною сценою: цар з келихом і мечем (регалії влади) в оточенні стражників, перед царем на столику – сулія з вином. Довкола, у менших медальйонах, чергуються сцени бенкетів та полювання. На внутрішніх стінках: у нижньому регістрі – музики, танцівники та поети, у верхньому – розмаїті реальні та фантастичні птахи й звірі, що укупі символізують космічний масштаб царської влади й благоденства. Прикметами доби монгольських правителів Ірану з династії Ільганідів є монгольські костюми та зачіски царя і його почту, а також включення до декору образів китайських фантастичних тварин: фенікса й циліня.

Аналогічний предмет опублікований в каталозі Metropolitan Museum of Art, 2011 [7, с. 132] – таз для вмивання, h – 13 см; d – 51,1 см, латунь; рельєфний, гравірований, інкрустований сріблом та золотом, датований початком XIV ст., Іран [3, реєстр. № 91.1.521]. Характерна фестончаста форма посудини, можливо, вказує на виготовлення її за часів династії



Іл. 4. Таз для вмивання (Інв. № 156 БВ), Іран, перша половина XIV ст.
Вигляд зверху (зліва) і збоку (справа).
Фото: М. Андрєєв, фотоархів Музею Ханенків, і О. Андріанова, БНТЕ «АРТ-ЛАБ»

Ільганідів. В Музеї Вікторії та Альберта є аналог, так само датований добою Ільганідів, 1300–1320 рр. Це великий латунний таз для вмивання, h – 16 см, d отвору – 77,2 см, гравірований декор на ньому спочатку був інкрустований сріблом та золотом. Тази для вмивання такої форми виготовлялися в Ірані до монгольського завоювання у 1256–1258 рр. Однак декор на цьому предметі включає китайського дракона та фенікса, пов'язаних з монгольською імперською владою. Китайський елемент поєднується зі сценами іранського походження, такими як полювання царя Бахрам-Гура з арфістом Азадою. На сайті музею зареєстрований під номером 46-1905 [3; 29].

Чаша зі знаками Зодіаку (Інв. № 159 БВ) (іл. 5) має напівсферичну, трохи сплюснуту форму та невисоку пряму шийку. Плечики оздоблює рельєфна 12-кінцева фестончаста зірка. Декор зовнішньої поверхні гравірований, окремі елементи інкрустовано сріблом. Основними є 4 смуги орнаменту: 1) на шийці арабеска-ісламі чергується з 6-ма медальйонами зі свастикою; 2) рослинний орнамент вкриває поверхню рельєфної зірки, між її кінцями – 12 медальйонів зі свастикою; 3) 12 медальйонів зі знаками Зодіаку на тлі рослинного орнаменту; 4) орнамент із ускладнених пікоподібних елементів. Всередині чаші на дні в центрі розміщене стилізоване зображення сонця в оточенні трьох концентричних кіл риб та ширшого кола гостропелюсткового орнаменту. Форма чаші є поширеною серед предметів цього типу в Ірані початку XIV ст. Також притаманною

цьому періоду є астральна символіка, що лежить в основі декоративної програми посудини. Дванадцять знаків Зодіаку символізують небесне (космічне) благословення власнику речі. Цей зміст продовжує декор внутрішньої поверхні дна: сонце, оточене концентричними колами риб, символізує «царський» масштаб влади, могуті й щастя власника чаші, відповідно до давньої іранської приказки «від птаха до риби».

На сайті Галереї мистецтв Фріра представлені дві чаші з Фарсу: 1) реєстр. № F1949.11, початок XIV ст. [2], латунь, інкрустована сріблом, золотом та чорним органічним матеріалом, у центральній частині розташовані 6 картушів з написами почерком сульс, що чергуються з колами із зображеннями вершників; 2) реєстр. № F1980.25, середина XIV ст. [2], латунь, інкрустована сріблом, золотом та чорним органічним матеріалом, прикрашена широкою смугою написів сульсом, що перериваються 4-ма медальйонами, в яких представлений центральний персонаж, що сидить на троні, в оточенні двох слуг з булавами.

Підсумовуючи, можна відзначити, що у всіх описаних предметах іранської торетики використано різноманітні елементи рослинного орнаменту, зображення реальних тварин (риб, птахів і звірів) та фантастичних істот китайського походження (фенікса й циліня). Також властивою цьому періоду є астральна символіка, яка лежить в основі декоративної програми посудини, перш за все, мотиви Сонця та 12-ти знаків Зодіаку. У центрі внутрішньої поверхні чаш – стилізоване



Іл. 5. Чаша (для вина) зі знаками Зодіаку (Інв. № 159 БВ), Іран, початок XIV ст. Загальний вигляд (зліва) та всередині чаші (справа).
Фото: Г. Рудик, фотоархів Музею Ханенків

зображення сонця, оточене концентричними колами риб, що підкреслює «царський» масштаб влади, могуті й щастя власника чаші. Зодіакальний цикл символізує космічний вимір харизми правителя Ірану. Чаші призначені для вина, таз для омовіння – для святкових та щоденних цілей (омовіння новонароджених немовлят та вмивання).

Необхідною складовою експертизи є оптична мікроскопія, оскільки вона дозволяє виявити певні критерії, що можуть слугувати індикаторами оригінальності об'єкту чи імітування давніх технологій. Крім того, вивчення природних патин і шарів продуктів корозії металу дозволяє отримати інформацію про побутування предмету, зокрема, про середовище, в якому вони утворювалися.

Мікроскопічними дослідженнями визначено техніку виконання предметів металопластики методом кування з типовими ознаками смугастості металу в напрямку деформації та відсутність дендритів і пор [6, с. 38–39] та нанесення рисунку гравіруванням (іл. 6, а). Подекуди на поверхні виробів (іл. 6, б), переважно на внутрішній, виявлено природну патину коричневого (оксиди міді [30, с. 104]) і синьо-зеленого (основні карбонати міді [30, с. 104, 112]) кольорів; структуру сполук патини підтверджено методом ATR-FTIR.

За допомогою мікроскопу встановлений метод нанесення зображень гравіруванням гострим інструментом, про що свідчать нерівні й гострі краї ліній (іл. 6, а, в), та виконання елементів декору срібленням і золоченням

(іл. 6, в). Підтверджено технологію виконання інкрустацій – срібний або золотий дріт набивалися в попередньо нанесену насічку малюнка, виконаного гравіруванням тонким лезом [6, с. 38–39]. З літературних джерел відомо [24, с. 240–241] про втрати елементів декору золотом або сріблом під час побутування. Підтвердженням цьому факту можуть слугувати, наприклад, фрагменти із втратами інкрустованого металу на предметі з Інв. № 153 БВ; також на внутрішній поверхні дна посудини для омовіння Інв. № 156 БВ наявні втрати і потертя срібла та сліди насічки гострим інструментом (іл. 6, г).

Мікроскопічним методом визначено наявність чорного матеріалу [6, с. 40], який заповнює контури гравірування музейних предметів (іл. 6, а, в, г); проби матеріалу були відібрані за допомогою зонду для подальшого дослідження методом ІЧ-спектроскопії (детальним дослідженням предметів іранської тореветики методом ATR-FTIR буде присвячена наступна публікація).

Елементний склад металевих предметів визначався методом РФА, основні результати подані в табл. 2 (в табл. 2 представлено склад окремих проб).

Аналіз даних, отриманих методом РФА, предметів XIII–XIV ст. з колекції Музею Ханенків показав, що вміст основного металу міді у всіх предметах становить 75–84 %, вміст цинку в сплавах латуні чаш для вина виявлений на рівні 21–23 %. Винятком є лише латунний сплав тазу для омовіння (№ 156 БВ), який має у своєму



а – карбування кованиго металу (Инв. № 156 БВ)



б – коричнева і синьо-зелена патини на поверхні (Инв. № 153 БВ)



в – інкрустації золотом і чорним органічним матеріалом (Инв. № 151 БВ)



г – втрати срібла і насічка (Инв. № 156 БВ)

Іл. 6. Макрофотографії предметів (збільшення $\times 50$).
Фото: О. Андріанова, БНТЕ «АРТ-ЛАБ»

Таблиця 2

Елементний склад предметів ісламської торевтики XIII–XIV ст. з колекції Музею Ханенків

Інв.	Область дослідження	Визначені елементи, %									
		Cu	Zn	Pb	Sn	Fe	Ni	Ag	Au	Ca	Sr
№ 149 БВ	сплав дно	76.738	21.788	0.623	0.656	0.008	0.092				0.015
	сплав інкрустація золото	71.985	20.947	1.025	0.511	0.341	0.096	0.319	3.068	1.641	
	сплав інкрустація срібло	53.967	14.960	0.578		0.422	0.076	28.613		1.366	
№ 151 БВ	сплав дно	76.159	21.693	0.608	0.457	0.077	0.089	0.160		0.663	0.018
	сплав інкрустація золото	72.494	20.571	0.548	0.494	0.162	0.080	0.149	3.935	1.495	
	сплав інкрустація срібло	62.452	17.263	0.564		0.106	0.088	18.077		1.410	
№ 153 БВ	сплав вінчик	75.323	23.302	0.873		0.065	0.098	0.092		0.232	0.015
	сплав дно інкрустація срібло	67.998	21.205	0.741		0.405	0.068	7.662		1.868	
№ 156 БВ	сплав внутрішня поверхня дно чисте	83.828	14.077	0.652	0.450	0.222		0.057		0.521	0.018
	сплав внутрішня поверхня	82.481	14.576	0.746	0.508	0.372	0.124	0.059		1.044	0.022
№ 159 БВ	сплав потертість	77.337	20.915	0.949	0.095	0.074	0.127			0.399	0.016
	сплав інкрустація	66.321	18.211	0.948		0.612	0.074	11.708		2.082	

складі 14,1–14,6 % міді (табл. 2), що може свідчити про інший виробничий процес [22, с. 1312–1317]. У досліджених предметах XIII–XIV ст. вміст свинцю коливається на рівні 0,6–1 %, олова 0,1–0,7 %, заліза від 0,01 до 0,08 %, нікелю 0,07–0,1 %, срібла 0,06–0,16 % (в 3-х предметах), кальцію до 2 %, стронцію до 0,02 %. У складі зразка № 156 БВ виявлено більше заліза (0,22 %), що пояснюється іншим процесом виробництва, наприклад, використанням металевого брухту [22, с. 1312–1317]. Під час дослідження матеріалів інкрустацій ідентифіковані золото і срібло. Визначений методом РФА вміст цих металів становить: 2–4 % золота, від 8 до 28 % срібла, всі інші виявлені елементи – з основного сплаву.

Згідно з літературними даними П. Кредока та ін. [16, с. 86], низький рівень нікелю (близько 0,1 %) та заліза (не більше 0,2 %) в латунях XIII–XIV ст. пояснюються технологією обробки цинкових руд на Близькому Сході, зокрема в Ірані, порівняно з технологією в Європі. Так, в Ірані використовували переважно сульфідні цинкові руди (з певною кількістю сірки і заліза), які спочатку окислювали до оксиду цинку (ZnO), а потім ZnO сублімували у цементацийний тигель

з міддю, де проходило сплавлення до латуні. При такому процесі сублімації летюча сірка з руди видалялася, а нелетюче залізо частково залишалося в твердій масі [16, с. 78]. В статті С. Ла Ніс відмічено [15, с. 104–106], що основними елементами досліджених мідних (Cu) сплавів періоду XIII–XIV ст. є цинк (Zn), олово (Sn), свинець (Pb), залізо (Fe), миш'як (As), сурма (Sb), срібло (Ag), вісмут (Bi), нікель (Ni), кобальт (Co), кількісний склад основних елементів яких узгоджується зі складом досліджених 5-ти предметів з колекції Музею Ханенків.

Слід відзначити, що у спектрах РФА предметів ісламської торевтики виявлені характеристичні рентгенівські лінії в області 16,1 та 16,7 keV, які при автоматичній обробці за допомогою програмного забезпечення ElvaX 2.9 були хибно інтерпретовані як домішки ніобію (Nb) в концентраціях близько 0,07–0,10 %. Наявність вказаних ліній, очевидно, пояснюється реєстрацією детектором сумарної енергії двох фотонів міді (Cu K α) або міді та цинку (Cu K α і Zn K α), що є типовим для матеріалів з інтенсивними характеристичними лініями, зокрема латуней, і не відображає реальної присутності домішок хімічних елементів у сплаві. Також у ряді

публікацій обговорювались проблеми появи вторинного рентгенівського випромінювання [31, с. 421], обумовленого нерівною поверхнею карбованої та інкрустованої латуні [32, с. 391] або наявністю корозійного шару [30, с. 104 і 112].

Низкою авторів були проведені дослідження елементного складу мідних сплавів (бронзи і латуні) періоду VIII–XVI ст. [6; 15; 16; 21; 33; 34]. Так, дослідники П. Креддок та інші з відділу наукових досліджень Британського музею вивчили процеси отримання мідних сплавів предметів ісламського мистецтва і представили дані щодо їхнього елементного складу [16, с. 80–111]. В каталозі виставки у Галереї мистецтв Фріра [6, с. 8] під редакцією Е. Атіла наведені результати елементного складу сплавів, отримані фізико-хімічними методами. Стаття дослідниці ісламських технологій обробки металів з Британського музею С. Ла Ніс присвячена аналізу середньовічних ісламських мідних сплавів для виготовлення посуду VII–XVI ст. Авторка демонструє надзвичайну узгодженість основних складів сплавів у регіонах, що перебували під ісламським правлінням [21, с. 251–253]. Виходячи з цього, проведені дослідження елементного складу 5-ти предметів з колекції Музею Ханенків ретельно аналізувалися у порівнянні з аналогами з Британського музею і Галереї мистецтв Фріра.

Відомо [20, с. 292–297], що латунь виготовляли шляхом цементації з I ст. до н. е., однак, у VII–XII ст. в багатьох країнах Середземномор'я перевага надавалася литим предметам з бронзи (зі свинцем і оловом) [16, с. 76; 22, с. 1313–1314; 23, с. 86–90]. Слід відзначити, що під час аналізу елементного складу методом РФА 8-ми металевих виробів з колекції Музею Ханенків раннього домонгольського та монгольського періодів IX–XII ст. з Ірану, було встановлено [13, с. 33], що матеріалом є також бронза – основними елементами у складі приповерхневих шарів сплавів та патин визначені Cu (52–81 %), Pb (10–30 %), Zn (6–20 %) і Sn (2–10 %), Fe (до 6 %), як домішки у сплавах ідентифіковані Ag (срібло) і Au (золото) (в

інкрустації) та Ni (0,13–0,45 %). Встановлено, що елементний склад бронзових виробів IX–XII ст. предметів з музейної колекції узгоджується зі складом еталонних зразків з Британського музею, які обговорювалися у статтях [15, с. 36; 16, с. 73].

За даними С. Ла Ніс [21, с. 248], починаючи з XIII ст. в Ірані суттєво змінюється технологія виготовлення мідних сплавів, оскільки кількість родовищ сполук олова обмежена на території Ірану, а закупівля його була надто дорогою. Як відмічають автори П. Креддок та ін. [16, с. 73–75], на початку XIV ст. на Близькому Сході відбувається перехід на доступний мінерал цинку (сфалерит, сульфід цинку), який після окиснення і сублімації потрапляє до тигля, де при цементації (температура 930–1000 °С, за даними М. Понтінга [22, с. 1316]) з міддю дає латунь (сплав міді з цинком) різного складу (максимальний вміст цинку до 25 %). На відміну від ісламської латуні, у Європі використовують природну руду каламін (смітсоніт, карбонат цинку) [6, с. 37–39], яка після цементації з міддю має більший відсоток цинку (процес виробництва без сублімації); в латунних предметах середньовіччя в окремих випадках спостерігається до 28 % цинку [6, с. 37; 22, с. 1315]. В публікації П. Креддока [16, с. 107, дані табл. 3] представлений латунний свічник (Іспанія, XV ст., за № «Granada 143»), який має у складі сплаву 28 % цинку.

Для інтерпретації даних РФА мідних сплавів іранської тореветики з колекції Музею Ханенків використано порівняння з еталонами Британського музею і Галереї мистецтв Фріра. В табл. 3 наведений елементний склад предметів гравірованої ісламської металопластики Ірану з латуні XIII–XV ст., аналогами з Британського музею [16, с. 93, табл. 2] і Галереї мистецтв Фріра [6, с. 160, 165]. Як свідчать наведені в табл. 3 дані елементного складу предметів, досліджених у Британському музеї П. Креддоком [16, с. 93], предмети з латуні виробництва Ірану мають у своєму складі Zn від 15,8 % і максимально до 25,4 %, Pb від 0,25 до 2 %, Ag від 0,7 до 1,4 %, Ni 0,01–0,06 % та Fe від 0,06 % до

Таблиця 3

**Елементний склад предметів гравірованої ісламської металопластики
з Британського музею (Бр.м.) і Галереї мистецтв Фріра (Г. Фр.)**

Реєстр. №	Опис, частина	Країна	Дата, ст.	Визначені елементи, %										
				Cu	Zn	Pb	Sn	Ag	Fe	Sb	Ni	Co	As	Bi
1885-7-11,1 Бр.м.	Ваза	Іран	13	78,5	20,5	0,20	0,90	0,02	0,35	0,05	0,03		0,15	0,03
1901-6-6,3 Бр.м.	Чаша, корпус	Іран	14	77,5	18,0	2,4	1,2	0,05	0,06		0,01		0,04	0,01
1948-5-8,1 Бр.м.	Підсвічник, основа	Іран	14	76,0	20,0	1,9	1,4	0,07	0,43	0,06	0,01		0,04	0,01
1948-5-8,1 Бр.м.	Підсвічник, верх	Іран	14	76,0	21,0	1,5	1,4	0,05	0,07	0,15	0,02		0,03	0,01
1969-6-20,1 Бр.м.	Ваза	Іран	1484	72,3	25,4	1,28	0,07	0,02	0,12	0,07	0,03	0,01		
1948-5-8,2 Бр.м.	Чаша	Іран/ Сирія	14–15	81,1	15,8	0,60	0,65	0,07	0,09	0,09	0,06	0,03	0,47	0,02
49.11 Г.Фр.	Чаша	Іран	поч. 14	75,9	21,5	1,5								
80.25 Г.Фр.	Чаша	Іран	серед. 14	79,0	19,0	0,9	1,0							

0,40 %. Також виявлено такі елементи, як Sb, Bi, Co, As, які містяться у рудах, їхня наявність обговорювалась у роботі [22, с. 1317–1319].

Таким чином, на основі досліджень методом РФА предметів з Музею Ханенків у порівнянні з аналогами з Британського музею і Галереї мистецтв Фріра можна зробити висновок, що 5 предметів ісламської торевики кінця XIII–XIV ст. з колекції Музею Ханенків вироблені з латуні, яка отримана з близькосхідної сировини сфалериту (сульфід цинку) в дві стадії (сублімації і цементації), про що свідчить елементний склад мідного сплаву – цинку в діапазоні 15,8–25,4 %, заліза 0,01–0,08 % (макс. 0,22 %) [24, с. 238], нікелю 0,07–0,1 % [24, с. 239], – який узгоджується з опублікованими матеріалами Британського музею і Галереї мистецтв Фріра, а також наведеними М. Понтінгом даними [22, с. 1318]. Це свідчить про початок зміни технології виготовлення художнього металу на Близькому Сході (приблизно між I–IX ст.), зокрема в Ірані, починаючи з XIII ст. до XIV ст. [16, с. 74–76; 15, с. 35–39].

Декорування золотом і сріблом 5-ти предметів з колекції Музею Ханенків встановлене мікроскопічним методом і склад підтверджений методом РФА. Вважається, що техніка інкрустації металевих виробів на основі міді

металами контрастного кольору з високоочищеного срібла, золота або міді поширилася на захід від Херата в Афганістані, а школи металообробки в Мосулі, Коньї, Дамаску та Каїрі виготовили велику кількість інкрустованих артефактів між початком XIII і XVI ст. [15, с. 37]. В роботі Р. Ворд та ін. [24, с. 240] наведені дані про використання високопробного золота і срібла з венеціанських монет в ісламському мистецтві для інкрустації латунних виробів.

Візуальними та мікроскопічними дослідженнями показано, що декоративні малюнки предметів іранської торевики з колекції Музею Ханенків виконані гравіруванням тонким інструментом [15, с. 37] та оздоблені золотом і сріблом [24, с. 241]. Аналіз отриманих даних методом РФА щодо інкрустації благородними металами підтвердив, що елементи декору художнього металу (Інв. №№ 149 БВ, 151 БВ, 153 БВ і 159 БВ) виконані срібленням (вміст срібла від 8 до 28 %), у двох чашах для вина (Інв. № 149 БВ і 151 БВ) – золоченням (3–4 %) (табл. 2).

В даному дослідженні предметів з колекції Музею Ханенків методом ATR-FTIR автори виявили (на прикладі 3-х вивчених предметів (Інв. №№ 153 БВ, 156 БВ, 159 БВ (іл. 3–6)), що в якості матеріалу для чорніння використано органічний вуглеводневий матеріал – бітум із смолою. Відомо

[6, с. 40; 15, с. 38], що чорний органічний матеріал інкрустації описується як бітум, дьоготь або смола. Бітум, або асфальт, є темним залишком сирової нафти, що зазвичай зустрічається в районах вулканічної активності або гарячих джерел; існує ряд відомих родовищ у східній зоні Середземного моря, в Мертвому морі, Сирії та у північному Іраку. Смоли та дьоготь отримують шляхом піролізу деревини або смол, і вони також широко доступні в цьому регіоні, однак спроби науково ідентифікувати чорні органічні інкрустації мали неоднозначний успіх [6, с. 40]. Під час підготовки до виставки ісламських металевих виробів, яка була запропонована Е. Атілом [6], дослідники В. Чейз і П. Джетт із технічної лабораторії Галереї мистецтв Фріра дослідили кожну з робіт з точки зору техніки виготовлення та металургійного складу за допомогою рентгенівської дифракції, інфрачервоної спектроскопії, мікроскопії та тестів на розчинність [6, с. 8]. Отримані результати свідчать про те, що в ісламському Середньовіччі використовувався ряд чорних органічних матеріалів, часто у поєднанні з різними неорганічними наповнювачами, такими як кварц і кальцит [6, с. 40]. Автори Н. Ворт та ін. припустили [24, с. 241], що гаряча та рідка чорна інкрустація була нанесена на ґрунт у заглиблення рисунку з нерівною поверхнею для забезпечення кріплення.

При проведенні досліджень предметів з колекції Музею Ханенків методом FTIR спектроскопії (з відбором проб) виявлено смуги поглинання чорного органічного матеріалу (довжина хвилі/хвильове число в см⁻¹), які відповідають: 1) вуглеводним сполукам та смолі – 2957 м. інт. пл., 2920, 2952, 1735 ср. інт., 1723 пл., 1716, 1695, 1651, 1645 пл., 1622 пл., 1615 пл., 1586 інт., 1558 м. інт., 1540 м. інт., 1462 ср. інт., 1455 ср. інт., 1377 ср. інт. пл., 1164, 728 пл.; 2) карбонату кальцію/кальциту – 1417 інт. широка (C=O), 874 ср. інт., 716; 3) алюмосилікату кремнію/каоліну – 1015 інт. широка, 600 ср. інт., 522, 460 інт., 427 інт.

Порівняльний аналіз FTIR спектрів чорного органічного матеріалу з FTIR спектром

бітуму як еталону з бази Infrared & Raman Users Group (IRUG) [35] та з ІЧ-спектром смоли із власної бази БНТЕ «АРТ-ЛАБ» дає нам підставу вважати, що матеріалом інкрустації при декоруванні предметів торевтики з колекції Музею Ханенків був бітум зі смолою та мінеральними домішками кальциту і каоліну, імовірно, у складі ґрунту. Слід відзначити, що проведені дослідження за допомогою газової хроматографії-мас-спектрометрії (ГХ-МС) чорної інкрустації (після екстракції розчинником) 21-го зразка ісламських металевих виробів з Британського музею показали, що «слід бути максимально обережним при інтерпретації цієї інформації, доки не будуть доступними більше даних» [24, с. 242]. Наприклад, перська скринька XIV ст. з колекції музею має сліди обох матеріалів, як бітуму, так і хвойної смоли, що збігається з проведенними дослідженнями 3-х предметів з Музею Ханенків.

Мікроскопічним методом відмічено на окремих ділянках бокової частини чаші (Інв. № 149 БВ) і внутрішньої поверхні предметів (Інв. №№ 153 БВ, 156 БВ, 159 БВ) наявність природної патини синьо-зеленого кольору основного карбонату міді [30, с. 104]. Також на внутрішній і зовнішній поверхнях всіх музейних предметів у нижньому шарі виявлено патину коричневого кольору, яка пов'язана з наявністю оксиду міді, що підтверджено методом FTIR спектроскопії та буде обговорено в окремій публікації.

Отже, проведені дослідження кованого художнього металу Ірану (з центру Фарс) за допомогою стилістично-типологічного аналізу, оптичного методу (мікроскопії) та фізико-хімічних методів (РФА і FTIR спектроскопії) поглибили знання про ісламське мистецтво та дозволили уточнити датування експонатів зі збірки Музею Ханенків.

Висновки. Представлена робота є першим комплексним дослідженням іранського гравірованого та інкрустованого металу з колекції Музею Ханенків, яке спрямоване на уточнення артибуції (датування) 5-ти предметів іранського металу XIII–XIV ст. шляхом встановлення їхнього елементного

складу в кореляції з типологічним аналізом їх декоративної програми. Проведено стилістично-типологічний аналіз предметів ісламської тореветики, вперше встановлено елементний склад мідного сплаву та інкрустації золотом, сріблом і чорним органічним матеріалом (бітумом зі смолою). Дані досліджень зіставлено з опублікованими техніко-технологічними даними щодо аналогічних предметів з інших музейних колекцій, підтверджено вірогідність датування 5 ти предметів іранського мистецтва з колекції Музею Ханенків періодом XIII–XIV ст. Отримані

дані є важливими для мистецтвознавців та реставраторів і можуть бути використані для подальших досліджень і збереження предметів ісламської тореветики.

Подяка. Авторки публікації висловлюють вдячність за співпрацю та участь у проведенні досліджень директорці Бюро науково-технічної експертизи «АРТ-ЛАБ» Олені Андріановій, к.х.н., реставратору творів металу вищої категорії відділу наукової реставрації та консервації Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника Віталію Курлову та колективу Музею Ханенків.

Література:

1. The British Museum : official website. URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1901-0606-3 (останнє звернення 16.12.2025)
2. The National Museum of Asian Art, Smithsonian Institution's Freer Gallery of Art and the Arthur M. Sackler Gallery (Washington) : official website. URL: https://asia.si.edu/explore-art-culture/collections/search/?edan_q=collections+of+Asian+art&edan_fq%5B%5D=place:Fars (останнє звернення 02.12.2025)
3. Melikian-Chirvani A. S. Islamic Metalwork from the Iranian World, 8th-18th centuries, London: HMSO, 1982. 445 p.
4. Metropolitan Museum of Art : official website. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450408> (останнє звернення 02.12.2025)
5. Мистецтво країн ісламу. Каталог / упор. М. Вязьмітіна. Київ : ВУАН, 1930. 122 с.
6. Atil E., Chase W. T., Jett P. Islamic Metalwork in the Freer Gallery of Art. Freer Gallery of Art. Smithsonian Institution Press : Washington, D. C., 1985. 273 p.
7. Masterpieces from the Department of Islamic Art in The Metropolitan Museum of Art / Ed. by Maryam D. Ekhtiar etc., The Metropolitan Museum of Art, New York Distributed by Yale University Press, New Haven and London, 2011. 431 p.
8. Мистецтво Азії та ісламського світу. Науково-популярне видання / за ред. Г. Рудик. Київ : Сафран, 2023. 352 с.
9. Museum with no Frontiers (MWNF). URL: <https://islamicart.museumwnf.org> (останнє звернення 11.12.2025)
10. Лукомський Г. Музей Ханенків. Історичний нарис і короткий опис колекцій Київського державного музею імені Ханенків. Хроніка 2000 : укр. культуролог. альм. Київ, 2005. Вип. 61–62. С. 84–113.
11. Рудик Г. Османська колекція Музею Ханенків. Хроніка-2000 : укр. культуролог. альм. Україна – Туреччина, 2014. Вип.1(95). Кн. 1. С. 479–495. URL: <https://www.historians.in.ua/index.php/en/doslidzhennya/1300-hanna-rudyk-osmanska-kolektsiia-muzeiu-khanenkiv> (останнє звернення 02.12.2025)
12. Рудик Г. Харизма Ірану. Перське мистецтво 12-19 століть з колекції музеїв України. Київ : Фенікс, 2017. URL: <https://khanenko.museum/istoriya-kolektsiyi/> (останнє звернення 02.12.2025)
13. Тарасюк Є. В. Дослідження іранських бронзових виробів з колекції Музею Ханенків. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матеріали IV міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 3–4 лист. 2020. С. 32–33.
14. Єльніков М. В. Арабська магічна чаша з городища Велики Кучугури. *Східний світ*, 2025. № 2. С. 81–98. DOI: <https://doi.org/10.15407/orientw2025.02.081>
15. La Niece S. Islamic copper-based metalwork from the eastern Mediterranean: technical investigation and conservation issues. *Studies in Conservation*. 2010. Vol. 55 (2). P. 35–39. DOI: <https://doi.org/10.1179/sic.2010.55.Supplement-2.35>
16. Craddock P. T., La Niece S., Hook D. Brass in the Medieval Islamic World / In: P. T. Craddock (ed.) 2000 Years of Zinc and Brass, London : British Museum, 1998. P. 73–113.
17. Kershaw J., Merkel S. W. Local supply and long-distance imports. New evidence for the origin of brass, copper and lead at Helgö. Stockholm : Fornvännen, 2024 (2). V.119. P. 77–102. DOI: <https://doi.org/10.62077/YNBJ22.5NE6N4>

18. Yeganeh Guran, Araz Najafi, Mahmood Tavoosi. Metalwork motifs of the Western part of Iran (13th and 14th Centuries) in two samples of Reza Abbasi Museum “Basin and tray”. *The Scientific Journal of NAZAR research center (Nrc) for Art, Architecture & Urbanism*. 2018. C. 59-72. Bagh- e Nazar, 15 (59):59–72. DOI: 10.22034/bagh.2018.60567
19. Allan J. ‘Metal Vessels’/ In Bass G. Allan J. and Peel W. (eds), Serçe Liman : an eleventh-century shipwreck, 2003. College Station : Nautical Archaeology Series 4.
20. Craddock P. T. Early Metal Mining and Metal Production. Edinburgh, 1995. 357 p.
21. La Niece S., Ward R., Hook D., and Craddock P. Medieval Islamic Copper Alloys. / In : Scientific Research on Ancient Asian Metallurgy, London, British Museum, 2012. P. 247–254.
22. Ponting M. J. East Meets West in Post-Classical Bet She’an : The Archaeometallurgy of Culture Change. *Journal of Archaeological Science*. 1999. 26. P. 1311–1321.
23. Ponting Matthew J. From Damascus to Denia: scientific analysis of three groups of Fatimid period metalwork. *Historical Metallurgy*. 2003. 37(2). P. 85–105.
24. Ward R. et al. Veneto-Saracenic metalwork: an analysis of the bowls and incense burners in the British Museum / In: Trade and discovery: the scientific study of artefacts from post-medieval Europe and beyond, Hook D. and Gaimster D. (eds). Occasional Paper 109, British Museum press, 1995. P. 235–258.
25. Рудик Г. Семантика образів рослин та тварин в торевиці Ірану 13–15 століть. *Ханенківські читання : збірник статей*. Київ : Київ, 2002.
26. Андріанова О., Біскулова С. Використання недеструктивних методів аналізу при експертизі древніх золотих виробів. *Львівські хімічні читання – 2019* : зб. наук. пр. XVII наук. конф., Львів, 2–5 черв. 2019. Львів : Видавничий центр Львівського національного університету імені Івана Франка, 2019. 114 с.
27. Фото предметів за Інв. №№ 149 БВ, 151 БВ, 156 БВ, 159 БВ. URL: <https://fex.net/uk/s/p9b5kp3>
28. Картка наукового архіву МХ № 159 БВ.
29. Victoria and Albert Museum : official website. URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O67418/basin-unknown/> (останнє звернення 12.12.2025)
30. Nørgaard H. W. Portable XRF on Prehistoric Bronze Artefacts: Limitations and Use for the Detection of Bronze Age Metal Workshops. *Open Archaeology*. 2017. Vol.3. P. 101–122. DOI: <https://doi.org/10.1515/ovar-2017-0006>
31. Karydas A. G. Application of a portable XRF spectrometer for the non invasive analysis of museum metal artefacts. *Annali di Chimica : Journal of Analytical, Environmental and Cultural Heritage Chemistry*. Hoboken, New Jersey : Wiley-Blackwell. 2007. Vol. 97. № 7. P. 419–432.
32. Bonizzoni L., Maloni A., Milazzo M. Evaluation of effects of irregular shape on quantitative XRF analysis of metal objects. *X-Ray Spectrometry*. 2006. Vol.35. P. 390–399. DOI: 10.1002/xrs.926
33. La Niece, S. Medieval Islamic metal technology. In Scientific research in the field of Asian art : Proceedings of the First Forbes Symposium at the Freer Gallery of Art. London: Archetype Publications. 2003. 96 p.
34. La Niece, S. Brass in the medieval Islamic world & contact with Europe Medieval copper, bronze and brass, 2018. URL: <https://britishmuseum.academia.edu/SusanLaNiece>
35. The Infrared and Raman Users Group Spectral Database : official website. URL: <http://www.irug.org/jcamp-details?id=194> (останнє звернення 02.12.2025)

References:

1. The British Museum. (n.d.). *Collection object W_1901-0606-3*. Retrieved December 16, 2025, from https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1901-0606-3
2. National Museum of Asian Art, Smithsonian Institution (Freer Gallery of Art & Arthur M. Sackler Gallery). (n.d.). *Asian art collections*. Retrieved December 2, 2025, from <https://asia.si.edu>
3. Melikian-Chirvani, A. S. (1982). *Islamic metalwork from the Iranian world, 8th–18th centuries*. London: HMSO.
4. The Metropolitan Museum of Art. (n.d.). *Collection object 450408*. Retrieved December 2, 2025, from <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450408>
5. Viazmitina, M. (Comp.). (1930). *Mystetstvo krain islamu* [Art of the Islamic countries]. Kyiv : VUAN.
6. Atil, E., Chase, W. T., & Jett, P. (1985). *Islamic metalwork in the Freer Gallery of Art*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.
7. Ekhtiar, M. D. (Ed.). (2011). *Masterpieces from the Department of Islamic Art in The Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art; New Haven & London : Yale University Press.
8. Rudyk, H. (Ed.). (2023). *Mystetstvo Azii ta islamskoho svitu* [Art of Asia and the Islamic world]. Kyiv : Safran.
9. Museum With No Frontiers (MWNF). (n.d.). *Islamic Art Network*. Retrieved December 11, 2025, from <https://islamicart.museumwnf.org>

10. Lukomskyi, H. (2005). Museum of the Khanenkos: historical overview and description of collections. *Khronika 2000*, 61–62, 84–113.
11. Rudyk, H. (2014). Ottoman collection of the Khanenko Museum. *Khronika-2000*, 1(95), 479–495. Retrieved December 2, 2025, from <https://www.historians.in.ua>
12. Rudyk, H. (2017). *Kharyzma Iranu. Perske mystetstvo XII–XIX stolit z koleksii muzeiv Ukrainy* [Charisma of Iran: Persian art of the 12th–19th centuries from Ukrainian museum collections]. Kyiv: Feniks. Retrieved December 2, 2025, from <https://khanenko.museum>
13. Tarasiuk, Ye. V. (2020). Research of Iranian bronze objects from the Khanenko Museum collection. In *Culture and Art: Contemporary Scientific Dimension* (pp. 32–33). Kyiv.
14. Yelnykov, M. V. (2025). Arabic magical bowl from the Velyki Kuchuhury hillfort. *Skhidnyi svit*, 2, 81–98. <https://doi.org/10.15407/orientw2025.02.081>
15. La Niece, S. (2010). Islamic copper-based metalwork from the eastern Mediterranean: Technical investigation and conservation issues. *Studies in Conservation*, 55(2), 35–39. <https://doi.org/10.1179/sic.2010.55.Supplement-2.35>
16. Craddock, P. T., La Niece, S., & Hook, D. (1998). Brass in the medieval Islamic world. In P. T. Craddock (Ed.), *2000 years of zinc and brass* (pp. 73–113). London: British Museum.
17. Kershaw, J., & Merkel, S. W. (2024). Local supply and long-distance imports: New evidence for the origin of brass, copper and lead at Helgö. *Fornvännen*, 119(2), 77–102. <https://doi.org/10.62077/YNBJ22.5NE6N4>
18. Yeganeh Guran, A., Najafi, A., & Tavooosi, M. (2018). Metalwork motifs of western Iran (13th–14th centuries). *Bagh-e Nazar*, 15(59), 59–72. <https://doi.org/10.22034/bagh.2018.60567>
19. Allan, J. (2003). Metal vessels. In G. Bass, J. Allan, & W. Peel (Eds.), *Serçe Limani: An eleventh-century shipwreck*. College Station: Nautical Archaeology Series.
20. Craddock, P. T. (1995). *Early metal mining and metal production*. Edinburgh.
21. La Niece, S., Ward, R., Hook, D., & Craddock, P. (2012). Medieval Islamic copper alloys. In *Scientific research on ancient Asian metallurgy* (pp. 247–254). London : British Museum.
22. Ponting, M. J. (1999). East meets West in post-classical Bet She'an: The archaeometallurgy of culture change. *Journal of Archaeological Science*, 26, 1311–1321.
23. Ponting, M. J. (2003). From Damascus to Denia: Scientific analysis of three groups of Fatimid period metalwork. *Historical Metallurgy*, 37(2), 85–105.
24. Ward, R., et al. (1995). Veneto-Saracenic metalwork. In D. Hook & D. Gaimster (Eds.), *Trade and discovery* (pp. 235–258). London : British Museum Press.
25. Rudyk, H. (2002). Semantics of plant and animal images in Iranian metalwork of the 13th–15th centuries. In *Khanenko Readings*. Kyiv : Kyi.
26. Andrianova, O., & Biskulova, S. (2019). Use of non-destructive analytical methods in the examination of ancient gold objects. In *Lviv Chemical Readings – 2019*. Lviv : Ivan Franko National University of Lviv.
27. Photographs of objects (Inv. Nos. 149 BV, 151 BV, 156 BV, 159 BV). (n.d.). Retrieved from <https://fex.net>
28. Scientific archive card of the Khanenko Museum, No. 159 BV.
29. Victoria and Albert Museum. (n.d.). *Basin (object O67418)*. Retrieved December 12, 2025, from <https://collections.vam.ac.uk>
30. Nørgaard, H. W. (2017). Portable XRF on prehistoric bronze artefacts. *Open Archaeology*, 3, 101–122. <https://doi.org/10.1515/opar-2017-0006>
31. Karydas, A. G. (2007). Application of a portable XRF spectrometer. *Annali di Chimica*, 97(7), 419–432.
32. Bonizzoni, L., Maloni, A., & Milazzo, M. (2006). Evaluation of effects of irregular shape on quantitative XRF analysis. *X-Ray Spectrometry*, 35, 390–399. <https://doi.org/10.1002/xrs.926>
33. La Niece, S. (2003). Medieval Islamic metal technology. In *Scientific research in the field of Asian art*. London: Archetype Publications.
34. La Niece, S. (2018). Brass in the medieval Islamic world and contact with Europe. Retrieved from <https://britishmuseum.academia.edu/SusanLaNiece>
35. Infrared and Raman Users Group. (n.d.). *Spectral database*. Retrieved December 2, 2025, from <http://www.irug.org>

Стаття надійшла: 18.11.2025

Прийнято: 05.12.2025

Опубліковано: 30.12.2025

УДК [37.018.43:7]:159.9

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.6.3>

Бовсунівська Наталія Миколаївна,

кандидат педагогічних наук, доцент,

доцент кафедри мистецької освіти

Житомирського державного університету імені Івана Франка

ORCID ID: 0000-0002-6418-7738

nata715@ukr.net

Гаврош Оксана Іванівна,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри культури та соціально-гуманітарних дисциплін

Закарпатської академії мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-9456-1460

oxhavrosh@gmail.com

Ткаченко Марина Олександрівна,

кандидат педагогічних наук, доцент,

доцент кафедри музичного мистецтва

Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди

ORCID ID: 0000-0002-0574-6210

marusyatka@ukr.net

МІЖДИСЦИПЛІНАРНИЙ ПІДХІД ДО ВИВЧЕННЯ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА: СИНЕРГІЯ ПЕДАГОГІКИ ТА ПСИХОЛОГІЇ

У статті здійснено системний теоретичний аналіз та концептуальне осмислення міждисциплінарного підходу до вивчення мистецтвознавства, особливо в умовах сучасних трансформаційних процесів у сфері освіти. У контексті динамічних змін культурного, соціального та освітнього середовища підкреслюється необхідність перегляду традиційних підходів до викладання дисциплін художнього спрямування. Автори наголошують на тому, що мистецтвознавство слід розглядати не лише як академічну галузь, яка забезпечує знання про художні явища, а і як ефективний інструмент розвитку цілісних особистісних якостей. Такий підхід дозволяє формувати особистість, здатну до емоційної чутливості, критичного мислення та естетичної рефлексії. У рамках дослідження обґрунтовано методологічні засади міждисциплінарності, що базуються на інтеграції знань із педагогіки, психології, філософії, культурології та соціології. Автори доводять, що синергія цих дисциплін сприяє максимальному розкриттю потенціалу мистецтва в освітньому процесі. Зокрема, акцент зроблено на спрямованості мистецтва на когнітивний, емоційний та соціальний розвиток здобувачів освіти. Особливу увагу приділено гуманістичному аспекту мистецької освіти, де мистецтво виступає фундаментальною складовою формування ціннісних орієнтацій, естетичних суджень, навичок рефлексії та самовираження. У практичній частині статті запропоновано конкретні шляхи впровадження міждисциплінарного підходу в освітній процес. Зокрема, пропонуються методи створення інтегрованих курсів, які об'єднують мистецтво із психологією, етикою і філософією; використання процедур арт-педагогіки; застосування критичного аналізу художніх творів; активне впровадження емоційно-орієнтованих моделей реагування та візуального мислення; залучення інноваційних цифрових інструментів і технологій медіаосвіти.

Ключові слова: мистецтвознавство, міждисциплінарний підхід, мистецька освіта, педагогіка мистецтва, психологія сприйняття, естетичне мислення, арт-педагогіка; інтегроване навчання; критичне мислення; освітня інтеграція.

Bovsunivska Nataliia, Havrosh Oksana, Tkachenko Maryna. INTERDISCIPLINARY APPROACH TO THE STUDY OF ART HISTORY: SYNERGY OF PEDAGOGY AND PSYCHOLOGY

The article provides a systematic theoretical analysis and conceptual understanding of an interdisciplinary approach to the study of art history, especially in the context of contemporary transformational processes in education. In the context of dynamic changes in the cultural, social, and educational environment, the need to revise traditional approaches to teaching art-related disciplines is emphasized. The authors emphasize that art studies should be considered not only as an academic field that provides knowledge about artistic phenomena, but also as an effective tool for the development of holistic personal qualities. This approach allows for the formation of a personality capable of emotional sensitivity, critical thinking, and aesthetic reflection. The study substantiates the methodological foundations of interdisciplinarity based on the integration of knowledge from pedagogy, psychology, philosophy, cultural studies, and sociology. The authors argue that the synergy of these disciplines contributes to the maximum realization of the potential of art in the educational process. In particular, emphasis is placed on the focus of art on the cognitive, emotional, and social development of students. Special attention is paid to the humanistic aspect of art education, where art is a fundamental component in the formation of value orientations, aesthetic judgments, reflection skills, and self-expression. The practical part of the article proposes specific ways of implementing an interdisciplinary approach in the educational process. In particular, it proposes methods for creating integrated courses that combine art with psychology, ethics, and philosophy; the use of art pedagogy procedures; the application of critical analysis of works of art; the active introduction of emotionally-oriented models of response and visual thinking; the use of innovative digital tools and media education technologies.

Key words: art studies, interdisciplinary approach, art education, art pedagogy, psychology of perception, aesthetic thinking, art pedagogy, integrated learning, critical thinking, educational integration.

Вступ. Сучасні освітні тенденції дедалі частіше стимулюють переосмислення традиційних методів викладання мистецтвознавства. Зважаючи на ускладнення культурних процесів, стрімкі темпи глобалізації знань та зростаючу інтеграцію гуманітарних дисциплін, стає очевидною необхідність впровадження міждисциплінарного підходу. Цей підхід має поєднувати глибину мистецтвознавчого аналізу із застосуванням педагогічних і психологічних інструментів.

Однак практика свідчить, що застосування психолого-педагогічних методів у викладанні мистецтвознавства досі залишається фрагментарним. Проблеми, такі як недостатня увага до психології сприйняття мистецтва в освітніх моделях або обмежене використання психологічних знань у методиках викладання в мистецьких закладах, суттєво знижують ефективність навчального процесу. Це ускладнює розвиток естетичного мислення, формування емоційного інтелекту, а також звужує виховну роль мистецтва у становленні гармонійної особистості.

У зв'язку з цим постає необхідність розробки ефективної моделі міждисциплінарного підходу до навчання у сфері мистецтвознавства. Така модель має базуватися на синергії знань педагогіки й психології, що

сприятиме кращому засвоєнню навчального матеріалу, розвитку критичного мислення, емпатії та творчого потенціалу студентів.

Матеріали та методи. У сучасній освітній науці дедалі більше привертається увага до міждисциплінарних підходів, зокрема в контексті мистецької освіти. Такий підхід набуває особливої актуальності через необхідність формування цілісної, емоційно зрілої та культурно свідомої особистості. Провідні українські вчені, серед яких Л. Котова [1], І. Козловська [2], А. Сакун [3], зосереджують увагу на важливості інтеграції педагогічних практик із досягненнями інших наукових галузей задля гуманізації освітнього процесу та розвитку особистісного потенціалу здобувачів.

У сфері психології естетичного сприйняття цінний внесок зробили С. Діхтяренко та О. Кобець [4], які аналізують аспекти психології розуміння й сприйняття художніх творів на основі контент-аналізу зарубіжних емпіричних досліджень. Крім того, важлива роль належить працям С. Вдович [5], яка доводить ефективність театрального мистецтва як засобу естетичного виховання молоді. Її дослідження демонструють вплив театральної діяльності не лише на професійне становлення майбутніх фахівців, але й на

розвиток їхніх особистісних якостей. Ці дослідження закладають підґрунтя для глибшого взаємозв'язку між психологічними знаннями і мистецтвознавчим аналізом у сфері освіти.

На міжнародному рівні міждисциплінарний підхід до вивчення мистецьких дисциплін знаходить відображення у роботах західних науковців. Зокрема, Говард Гарднер [6], автор теорії множинного інтелекту, наголошує на важливості розвитку візуального і музичного інтелекту в освітніх процесах. Його концепція безпосередньо співвідноситься з потребою інтеграції мистецтва у загальноосвітній навчальний процес, що підкреслює глобальне значення міждисциплінарних підходів в освіті.

Еліот Айснер [7] підкреслює значення мистецтва як потужного засобу для розвитку креативного мислення та емоційного розуміння. Він також виступає за розширення ролі естетичного досвіду в освітніх процесах. Його концепція «художнього мислення» стала основою для багатьох освітніх програм у США, Канаді та європейських країнах.

Попри наявність ґрунтовних теоретичних підходів до міждисциплінарного навчання, залишається недостатньо опрацьованих моделей, які інтегрують мистецтвознавчі, психологічні та педагогічні аспекти в єдину ефективну систему викладання. Це вказує на необхідність подальших досліджень взаємодії цих дисциплін у контексті сучасної освіти.

Мета статті полягає у теоретичному обґрунтуванні та аналізі міждисциплінарного підходу у вивченні мистецтвознавства. Особлива увага приділяється взаємодії педагогічних і психологічних методів, а також визначенню шляхів практичного впровадження такого підходу в освітній процес задля розвитку естетичного сприйняття, критичного мислення та емоційної компетентності здобувачів освіти.

Результати. У сучасних умовах реформування освітньої системи дедалі актуальнішою стає необхідність переосмислення ролі мистецтва в навчальному процесі. Мистецтвознавство варто розглядати не лише як джерело знань про художні явища, а й як потужний інструмент формування

особистості, розвитку емоційного інтелекту та стимулювання креативного мислення. У цьому контексті міждисциплінарний підхід, що охоплює педагогіку, психологію та мистецтвознавство, набуває особливого значення.

У сучасній гуманітарній освіті міждисциплінарний підхід визначається як стратегія інтеграції знань із різних галузей, спрямована на більш глибоке і цілісне розуміння складних явищ [8]. Його застосування в процесі викладання мистецтвознавства сприяє не лише розширенню кордонів предмета, але й активізації потенціалу мистецтва як інструменту для пізнання, розвитку особистісних якостей та ефективної комунікації.

Мистецтвознавство, як інтегративна дисципліна, за своєю природою охоплює елементи низки суміжних галузей: історії, культури, філософії, психології, соціології та педагогіки. Міждисциплінарний підхід до його дослідження не лише сприяє поглибленому осмисленню сутності мистецтва, а й пропонує нові перспективи для його інтерпретації.

У контексті педагогіки мистецтво розглядається як потужний інструмент формування емоційно-ціннісних орієнтацій, розвитку критичного та творчого мислення, а також сприяння формуванню навичок співпраці й емпатії [9]. Сучасні педагогічні концепції, такі як конструктивізм або навчання на основі досвіду, акцентують важливість емоційного залучення, яке найбільш ефективно досягається завдяки мистецтву.

З точки зору психології, естетичне сприйняття нерозривно пов'язане з когнітивними й афективними процесами, включаючи увагу, уяву, пам'ять, емоційні реакції та рефлексію. Відповідно до теорії Г. Гарднера [6], мистецтво сприяє розвитку таких типів інтелекту, як просторово-візуальний, музичний, внутрішньоособистісний та міжособистісний. Дослідження Е. Айснера [7] особливо підкреслюють здатність мистецтва стимулювати «образне мислення» і сприяти емоційному осягненню складних явищ реальності.

Вивчення мистецтва через взаємодію з педагогікою та психологією сприяє:

формуванню цілісного сприйняття культурних явищ; розвитку емоційно-естетичної чутливості; стимулюванню інтерпретаційного й критичного мислення; забезпеченню умов для особистісного самовираження студентів; адаптації освітнього процесу до індивідуальних потреб здобувачів освіти.

Міждисциплінарний підхід у вивченні мистецтвознавства відкриває широкі перспективи для формування у студентів не лише знань про мистецтво, але й навичок глибокого аналізу художніх образів,

критичного сприйняття культурних феноменів та розвитку емоційно-ціннісної складової. Для його успішного впровадження необхідна комплексна педагогічна стратегія, яка передбачає оновлення змісту, методик і форм навчання. Щоб краще усвідомити практичний потенціал міждисциплінарного підходу до мистецтвознавства, нижче представлено основні напрями його реалізації в освітньому процесі (табл. 1).

Згідно з даними, наведеними в таблиці 1, практичне впровадження

Таблиця 1

Напрямки практичного впровадження міждисциплінарного підходу в освітній процес

Напрямок	Характеристика
Інтеграція навчальних дисциплін	Одним із основних підходів до впровадження інновацій є розробка інтегрованих навчальних курсів, які об'єднують мистецтвознавство з елементами психології, етики, літератури, історії чи філософії. Наприклад: – курс «Мистецтво і психологія сприйняття» дає змогу досліджувати вплив кольору, ритму та форми на емоційний стан і психічне сприйняття; – курс «Живопис і література: діалог епох» стимулює критичний аналіз тем, мотивів і символіки у художніх творах; – інтеграція з історичними дисциплінами дозволяє оцінювати мистецькі явища у контексті соціальних трансформацій і культурних змін
Використання методик арт-педагогіки	Арт-педагогіка являє собою інтеграцію мистецтва, освітніх процесів та особистісного становлення, спрямовану на гармонійний розвиток індивідуума. Її концепція охоплює кілька ключових аспектів, серед яких можна виділити: – формування сприятливих умов для творчого самовираження здобувачів освіти через різноманітні художні форми, такі як живопис, музика, театральне мистецтво, віршування тощо; – впровадження рефлексивних практик, включаючи дискусії щодо емоційних реакцій на мистецькі твори, що сприяє глибшому усвідомленню особистих переживань; – розроблення тематичних проєктів, які дозволяють студентам аналізувати суспільно значущі питання крізь призму мистецтва, наприклад, у межах тематики «Мистецтво і екологія». Запропоновані підходи не тільки сприяють розвитку емоційного інтелекту й здатності до саморефлексії, але й формують систему життєвих цінностей, необхідних для свідомого соціального функціонування
Візуалізація та критичний аналіз	Використання візуального мислення та методів критичного аналізу образів сприяє вдосконаленню аналітичних здібностей. Здобувачів навчають: – формулювати запитання до зображення, такі як «Що я бачу?», «Який сенс це несе?», «Які емоції це викликає?»; – виконувати порівняльний аналіз творів мистецтва різних культур або історичних періодів; – сприймати мистецтво як форму соціального висловлювання. Ці підходи зміцнюють розвиток критичного мислення та естетичної оцінки
Моделі емоційного реагування	У освітньому процесі можуть ефективно використовуватися психологічні техніки емоційного реагування, серед яких: – емпатичне моделювання, наприклад, уявлення себе в ролі героя мистецького твору; – глибокий аналіз внутрішніх переживань, викликаних взаємодією з витворами мистецтва; – ведення мистецького щоденника, де студенти документують власні враження, емоційні реакції та рефлексії. Застосування таких методів сприяє розвитку естетичного сприйняття і формуванню емоційної грамотності студентства
Цифрові інструменти та медіаосвіта	Застосування цифрових технологій, таких як віртуальні музеї, інтерактивні платформи та онлайн-квести, значно стимулює пізнавальний інтерес і відкриває нові можливості для взаємодії з мистецтвом у сучасному форматі. Крім того, важливим завданням є формування медіаграмотності у здобувачів освіти, а також розвиток здатності до критичного аналізу візуальних повідомлень, що відіграє ключову роль у контексті естетичного й громадянського виховання

міждисциплінарного підходу в мистецтвознавчій освіті демонструє значний трансформаційний потенціал. Такий підхід сприяє активізації інтелектуальної, емоційної та соціальної сфер студентів, стимулює розвиток мислення, здібностей до рефлексії та творчої ініціативи. У контексті сучасної освітньої парадигми це відповідає запиту на забезпечення освіти, спрямованої на розвиток цілісної особистості.

На міжнародному рівні міждисциплінарні курси, які інтегрують мистецтво, психологію та соціальні науки, вже давно стали усталеною практикою. Зокрема, у Канаді отримали значне поширення освітні формати, розроблені у межах концепції *a/r/tography*, що була запропонована Р. Ірвін [10]. У межах цього підходу мистецтво виконує подвійну функцію – воно виступає як засіб дослідження та як об'єкт аналізу.

Однак, попри перспективність міждисциплінарного підходу, його впровадження супроводжується низкою викликів, серед яких: недостатній рівень підготовки педагогів до проведення інтегрованого навчання; відсутність належної кількості методичних матеріалів; академічна роздрібненість навчальних програм; спротив інноваціям з боку частини педагогічного колективу.

Крім того, існує складність у оцінюванні результатів міждисциплінарного навчання, особливо таких компонентів, як емоційна та естетична компетентності, які важко піддаються традиційним критеріям оцінювання.

Висновки. Проведене дослідження підтверджує, що міждисциплінарний підхід у дослідженні мистецтвознавства, заснований на синергії педагогічних та психологічних підходів, є вкрай перспективним та актуальним у контексті сучасної гуманітарної освіти. Застосування цього підходу дозволяє не лише збагачувати зміст навчальних програм, але й сприяти розвитку естетичного мислення, емоційного інтелекту, творчості та критичного осмислення культурних явищ.

На основі теоретичних і практичних аспектів міждисциплінарного підходу було виокремлено кілька ключових положень:

Мистецтвознавство варто трактувати не як ізольовану дисципліну, а як інтегративну галузь знань, спроможну поєднувати аспекти історії, культури, філософії, психології та педагогіки.

Педагогічний компонент відіграє ключову роль в організації освітнього процесу, орієнтованого на розвиток особистісного потенціалу студента, тоді як психологічний компонент розкриває механізми сприйняття мистецтва, формування емоційної чутливості та закріплення ціннісних орієнтацій.

Практична реалізація міждисциплінарного підходу може здійснюватися через впровадження інтегрованих навчальних курсів, використання методів арт-педагогіки, критичного аналізу мистецтва, залучення емоційних моделей реагування та застосування цифрових освітніх технологій.

Дослідження зарубіжного досвіду демонструють ефективність такого підходу у вихованні особистості нового типу – сприйнятливої, здатної до рефлексії, відкритої до креативної взаємодії з культурним середовищем.

Втім, впровадження міждисциплінарного підходу стикається з низкою проблем. Серед основних перешкод виокремлюють кадрове та методичне забезпечення, фрагментарність навчальних програм і складність оцінювання емоційно-естетичних результатів освітньої діяльності.

Таким чином, подальше впровадження міждисциплінарного підходу до вивчення мистецтвознавства потребує комплексної підтримки. Зокрема, необхідними є оновлення змісту підготовки педагогів, розробка методичних рекомендацій і створення відповідної освітньої політики. Цей підхід відповідає сучасним викликам в освіті, спрямований на формування цілісної, творчої та емоційно зрілої особистості, здатної до глибокого розуміння культури та активної участі в суспільному житті.

Література:

1. Котова Л. М. Артпедагогіка як засіб гуманізації освітнього простору в закладах вищої освіти. *Педагогічна Академія: наукові записки*. 2025. № 19. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15611404>
2. Козловська І. М., Гаврилюк М. В. Гуманізація змісту професійної підготовки фахівців технічного профілю засобами художньої літератури. *Інноваційна педагогіка*. 2021. Вип. 34. Т. 1. С. 81–85. DOI: <https://doi.org/10.32843/26636085/2021/34-1.14>
3. Сагун А. В., Кивлюк О. П., Нестерова М. О. Процеси гуманізації та гуманітаризації освіти: монографія. Київ : КНУТД, 2020. 176 с.
4. Діхтяренко С. Ю., Кобець О. В. Психологія сприйняття і розуміння художнього твору: контент-аналіз зарубіжних емпіричних досліджень. *Вісник Національного університету оборони України*. 2025. № 5(87). С. 52–60. DOI: <https://doi.org/10.33099/2617-6858-25-87-5-52-60>
5. Вдович С. М. Естетичне виховання студентської молоді засобами театрального мистецтва. *Наукові записки Львівського державного університету безпеки життєдіяльності. Педагогіка і психологія*. 2024. № 1(3). С. 22–28. DOI: <https://doi.org/10.32782/3041-1297/2024-1-4>
6. Gardner H. *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. Basic Books. 2011. 467 p. URL: <https://surl.li/hioyad>
7. Eisner E. W., Day M. D. *Handbook of Research and Policy in Art Education*. Routledge. 2004. 288 p. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781410609939>
8. Карась Г. В. Використання міждисциплінарності як інноваційного підходу у навчальному процесі мистецьких закладів вищої освіти. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. 2021. № 195. С. 18–22. DOI: <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2021-1-195-18-22>
9. Кучай О. В., Кучай Т. П., Чичук А. П. Зміст та роль мистецтва у розвитку людини й життя суспільства. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. 2024. № 214. С. 50–54. DOI: <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2024-1-214-50-54>
10. Irwin R., Lasczik A., Sinner A., Triggs V., Irwin R., Lasczik A., Triggs V. *Artography: Essential Readings and Conversations*. Intellect Books. 2023. URL: https://books.google.com.ua/books/about/Artography.html?id=jwHsEAAAQBAJ&redir_esc=y

References:

1. Kotova, L. M. (2025). Artpedagogika yak zasib humanizatsii osvitnoho prostoru v zakladakh vyshchoi osvity [Art pedagogy as a means of humanization of the educational space in higher education institutions]. *Pedahohichna Akademiia: naukovy zapysky – Pedagogical Academy: scientific notes*, 19. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15611404>
2. Kozlovskaya, I. M., & Havryliuk, M. V. (2021). Humanizatsiia zmistu profesiinoy pidhotovky fakhivtsiv tekhnichnoho profilu zasobamy khudozhnoi literatury [Humanization of the content of professional training for technical specialists through the means of literary art]. *Innovatsiina pedahohika – Innovative pedagogy*, Vyp. 34, T. 1, 81–85. DOI <https://doi.org/10.32843/26636085/2021/34-1.14>
3. Sakun, A. V., Kyvliuk, O. P., & Nesterova, M. O. (2020). Protsesy humanizatsii ta humanitaryzatsii osvity [The processes of humanization and humanization of education]: monohrafiia. Kyiv : KNUVD.
4. Dikhtiarenko, S. Yu., & Kobets, O. V. (2025). Psykholohiia spryiniattia i rozuminnia khudozhnoho tvoruv: kontent-analiz zarubizhnykh empirychnykh doslidzhen [The psychology of perception and understanding of a work of art: content analysis of foreign empirical studies]. *Visnyk Natsionalnoho universytetu obrony Ukrainy – Bulletin of the National University of Defense of Ukraine*, 5(87), 52–60. DOI: <https://doi.org/10.33099/2617-6858-25-87-5-52-60>
5. Vdovych, S. M. (2024). Estetychne vykhovannia studentskoi molodi zasobamy teatralnoho mystetstva [Aesthetic education of students through theatrical arts]. *Naukovy zapysky Lvivskoho derzhavnoho universytetu bezpeky zhyttiediialnosti. Pedahohika i psykholohiia – Scientific notes of Lviv State University of Life Safety. Pedagogy and psychology*, 1(3), 22–28. DOI: <https://doi.org/10.32782/3041-1297/2024-1-4>
6. Gardner, H. (2011). *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. Basic Books. URL: <https://surl.li/hioyad>
7. Eisner, E. W., & Day, M. D. (2004). *Handbook of Research and Policy in Art Education*. Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781410609939>
8. Karas, H. V. (2021). Vykorystannia mizhdystyplinarnosti yak innovatsiinoho podkhodu u navchalnomu protsesi mystetskykh zakladiv vyshchoi osvity [The use of interdisciplinarity as an innovative approach in the educational process of higher education institutions of art]. *Naukovy zapysky. Serii: Pedahohichni nauky – Scientific notes. Series: Pedagogical sciences*, 195, 18–22. DOI: <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2021-1-195-18-22>

9. Kuchai, O. V., Kuchai, T. P., & Chychuk, A. P. (2024). Zmist ta rol mystetstva u rozvytku liudyny y zhyttia suspilstva [The meaning and role of art in human development and society]. *Naukovi zapysky. Serii: Pedagogichni nauky – Scientific notes. Series: Pedagogical sciences*, 214, 50–54. DOI: <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2024-1-214-50-54>

10. Irwin, R., Lasczik, A., Sinner, A., Triggs, V., Irwin, R., Lasczik, A., & Triggs, V. (2023). *A/t/tography: Essential Readings and Conversations*. Intellect Books. Retrieved from: <https://books.google.com.ua/books>

Стаття надійшла: 29.11.2025

Прийнято: 15.12.2025

Опубліковано: 30.12.2025

УДК 75+73].071.1*Вол:761.1:7.03:378(477.54)ХДХІ»19»

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.6.4>**Богданова-Найденко Вікторія Олександрівна,**

доктор філософії,

завідувач кафедри теорії і історії мистецтв

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-1247-2879

viktorianaydenko@gmail.com

Гудзієнко Людмила Рахматуллаївна,

доктор філософії,

старший викладач кафедри теорії і історії мистецтв

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0000-0003-0312-524X

lusikovsegda@gmail.com

ШЛЯХИ СТАНОВЛЕННЯ РАФАЕЛЯ ВОЛИНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ ХАРКІВСЬКОГО МИСТЕЦЬКОГО ОСЕРЕДКУ XX СТОЛІТТЯ

Актуальність. Дослідження художнього середовища Харкова ХХ століття потребує залучення імен митців, чия творчість формувала візуальну культуру міста, однак залишалася поза межами комплексного наукового осмислення. До таких постатей належить Рафаель Волинський (1923–1992) – багатогранний митець, представник харківської школи графіки, чия спадщина досі фрагментарно представлена у вітчизняному мистецтвознавстві. Вивчення його творчості є важливим для реконструкції мистецької мапи Харкова ХХ століття та уточнення процесів розвитку локального художнього середовища. Метою статті є введення до наукового обігу та аналіз художньої спадщини Рафаеля Волинського в контексті мистецького життя Харкова ХХ століття. *Матеріали та методи.* Основу дослідження становлять матеріали приватного архіву родини Волинських, зокрема документи, ескізи, фотографії та твори митця. Залучено архівні матеріали Харківської державної академії дизайну і мистецтв, публікації періодичних видань, довідкові джерела, а також результати польових розвідок у міських інституціях. *Методологія* дослідження поєднує історико-культурний, образно-стилістичний та системний підходи із застосуванням методів аналізу, синтезу, узагальнення та систематизації. *Результати.* У статті уточнено біографічні обставини життя Рафаеля Волинського, реконструйовано етапи його професійної освіти та творчого становлення, окреслено контекст формування особистості митця. Виявлено багатовекторність його художньої практики – від графіки й книжкової ілюстрації до монументально-декоративних творів, дерев'яного різьблення та скульптури. *Висновки.* Художня спадщина Рафаеля Волинського є важливим складником мистецького процесу Харкова ХХ століття та потребує подальшого наукового осмислення. Введення маловідомих творів майстра до наукового обігу дозволяє уточнити уявлення про харківську художню школу, розширює знання про локальні мистецькі практики й актуалізує проблематику збереження та дослідження спадщини митців ХХ століття.

Ключові слова: Рафаель Волинський, Харківський мистецький осередок, Харківська художня школа, графіка, дереворізьблення, вітраж, живопис, Леонід Чернов, Василь Мироненко, українське мистецтво ХХ століття, ХДХІ.

Bohdanova-Naidenko Viktoriia, Hudziienko Liudmyla. PATHWAYS OF RAFAEL VOLYNSKYI'S FORMATION IN THE CONTEXT OF THE KHARKIV ARTISTIC MILIEU OF THE 20TH CENTURY

Relevance. The study of Kharkiv's artistic environment of the 20th century requires the inclusion of artists whose work shaped the city's visual culture but has remained outside comprehensive scholarly consideration. Among such figures is Rafael Volynskyi (1923–1992), a multifaceted artist and representative of the Kharkiv school of graphic art, whose legacy is still only fragmentarily represented in Ukrainian art-historical discourse. Examining his oeuvre is essential for reconstructing the artistic map of Kharkiv in the 20th century and for clarifying the processes

that shaped the development of the local artistic milieu. The aim of this article is to introduce Rafael Volynskyi's artistic legacy into scholarly circulation and to analyze it within the context of Kharkiv's artistic life of the 20th century. *Materials and Methods.* The study is based on materials from the private archive of the Volynskyi family, including documents, sketches, photographs, and artworks by the artist. Archival materials from the Kharkiv State Academy of Design and Arts, periodical publications, reference sources, and the results of field research conducted in city institutions are also utilized. The research methodology combines historical-cultural, figurative-stylistic, and systemic approaches, employing methods of analysis, synthesis, generalization, and systematization. *Results.* The article уточнює the biographical circumstances of Rafael Volynskyi's life, reconstructs the stages of his professional education and artistic formation, and outlines the context in which his artistic personality developed. The multivector nature of his artistic practice is revealed, encompassing graphic art and book illustration as well as monumental and decorative works, wood carving, and sculpture. *Conclusions.* Rafael Volynskyi's artistic legacy constitutes an important component of Kharkiv's artistic process of the 20th century and requires further scholarly examination. The introduction of the artist's lesser-known works into academic circulation makes it possible to refine understandings of the Kharkiv artistic school, expands knowledge of local artistic practices, and foregrounds the issue of preserving and researching the heritage of 20th-century artists.

Key words: Rafael Volynskyi, Kharkiv artistic milieu, Kharkiv art school, graphic art, wood carving, stained glass, painting, Leonid Chernov, Vasyl Myronenko, Ukrainian art of the 20th century, Kharkiv Art Institute.

Вступ. Вивчення мистецького середовища Харкова ХХ століття неможливе без урахування творчості митців, які формували візуальну мову епохи, вибудовували нові пластичні та образні концепти в царині графіки, живопису, вітражного мистецтва й скульптури, репрезентуючи багатовекторність художніх пошуків того часу. До числа таких постатей належить Рафаель Волинський (1923–1992), чия творча спадщина й досі залишається недостатньо вивченою у вітчизняному мистецтвознавстві. Попри активну участь у художньому житті міста та залученість до професійних спільнот, ім'я Волинського досі не отримало належного висвітлення ні в фундаментальних працях, присвячених історії Харківської художньої школи, ні в загальних роботах з історії українського мистецтва. Це зумовлює потребу у фаховому дослідженні його художнього спадку як важливого складника мистецького процесу міста ХХ століття.

Матеріали та метод. Провідним джерелом дослідження став особистий архів онука художника – Богдана Волинського, який надав унікальні документи, ескізи, фотографії та зразки робіт митця¹. Саме цей корпус матеріалів дозволив вибудувати первинний хронологічний каркас життя і творчості Рафаеля Волинського, уточнити окремі події та підтвердити авторство низки робіт.

¹ Висловлюємо подяку за надані матеріали та сприяння у дослідженні онуку художника – Богдану Волинському.

Додатковим важливим пластом джерел стали публікації в періодичних виданнях, де збереглися згадки про творчі ініціативи та виставкову діяльність митця, його твори в міському середовищі Харкова та ін. [1, 2, 3]. Паралельно було опрацьовано документи з архівних фондів, хоча слід зазначити, що звернення до міського державного архіву не дало результатів: в установі відсутні справи або матеріали, які могли б безпосередньо підтвердити діяльність художника чи зберегти інформацію про його участь у культурному житті міста. Водночас значущим виявився запит до архіву Харківської державної академії дизайну і мистецтв (ХДАДМ), де було знайдено підтвердження факту навчання Рафаеля Волинського. Ці документи стали критично важливими для з'ясування академічного середовища, у якому формувалися професійні засади його творчості. Біографічні відомості про митця також містяться в працях довідкового характеру [4, 5, 6, 7, 8].

В процесі польової розвідки також було здійснено цільові звернення до інституцій, де, за свідченнями або припущеннями, могли зберігатися роботи митця, зокрема до Будинку актора, Харківської організації Спілки художників України, КНП “Міська студентська лікарня”.

Розрізненість джерельної бази, відсутність комплексного розгляду творчості митця в фахових джерелах зумовили системний підхід до вивчення його спадщини. Історико-культурний аналіз дозволив розглянути

мистецтво Волинського на тлі художнього життя Харкова, для опрацювання джерел було використано загальнонаукові методи аналізу, синтезу, узагальнення та систематизації, а для атрибуції творів художника – образно-стилістичний аналіз.

Результати. Рафаель Освальдович Волинський – український митець ХХ століття, представник харківського мистецького осередку, графік, художник-монументаліст, скульптор, живописець [8]. Архівні матеріали засвідчують, що Рафаель Волинський походив із родини освіченої єврейської інтелігенції. Його батько, Освальд Соломонович Волинський (1887–1938), уродженець Полтавщини, мав незакінчену вищу освіту за фахом художника, мати – бібліотекар у школі. Попри відсутність будь-якої політичної активності Освальд Волинський став жертвою сталінських репресій: у 1938 році був безпідставно звинувачений у шпигунській діяльності та засуджений рішенням трійки УНКВС², після чого розстріляний. Матеріали перегляду справи у 1957 році підтвердили повну хибність звинувачень і визнали їх наклепом, здійсненим у межах масових репресивних практик радянського тоталітарного режиму [9]. Трагічна доля Освальда Волинського не лише окреслює соціально-історичний контекст формування особистості Рафаеля Волинського, якому на момент страти батька було 15 років, але й демонструє ту атмосферу тиску та насильства, що визначала повсякдення представників інтелігенції у період Великого терору (1937–1938 рр.).

Драматичні події в родині не стали на заваді в професійному становленні майбутнього митця – упродовж кількох років із певними перервами, спричиненими як зовнішніми чинниками, так і особистими обставинами він отримав всебічну якісну

² УНКВС (Управління Народного комісаріату внутрішніх справ) – це місцеві органи (обласні, крайові) радянської каральної спецслужби НКВС СРСР, що відповідали за політичні репресії, охорону порядку, розвідку та контррозвідку, а «трійки» УНКВС були органами позасудових розправ під час «Великого терору» 1937–1938 років, які виносили смертні вироки «антирадянським елементам».

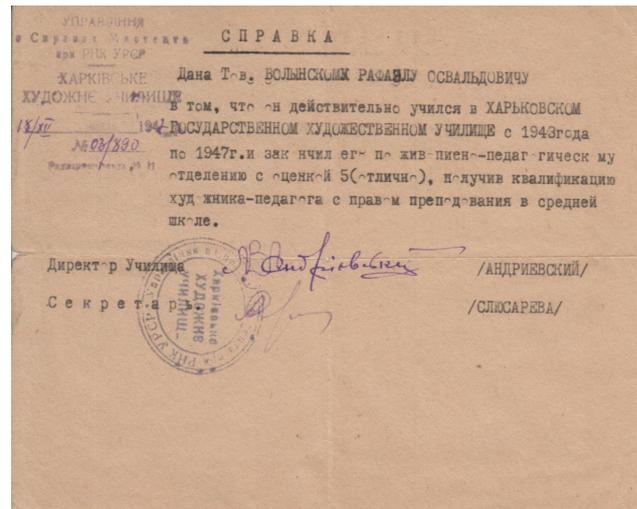


Рис. 1. Довідка про навчання. Особистий архів Б. Волинського

художню освіту. Ще у віці семи років Рафаель Волинський розпочав навчання в середній школі, де отримав загальну освіту. Втім уже в цей період проявилася його жага до малювання, що в майбутньому стала визначальним фактором у виборі професії. Як зазначає сам художник в автобіографічних свідченнях, ключовим етапом у формуванні його естетичного смаку й художнього мислення став вступ у віці дев'яти років до ізо-студії Харкова, що діяла при Палаці піонерів [10]. Саме в цих стінах закладалися його перші мистецькі навички, які стали якісним підґрунтям для подальшого становлення художника. Разом з тим, він активно долучався до виставкової діяльності студії, постійно експонуючи свої роботи на всіх внутрішніх художніх показах.

В автобіографії Р. Волинського зазначено, що після закінчення школи у 1940 році він розпочав навчання одразу на 2-му курсі в Харківському державному художньому училищі (ХДХУ)³ на живописно-педагогічному відділенні. Утім, в довідці з училища міститься інша дата початку навчання – 1943 рік (рис. 1). Події Другої світової війни перервали студентське життя майбутнього художника – він вирушив на фронт, де пережите стало важливою частиною його життєвого досвіду та відбилося на формуванні творчого світогляду [10]. Одразу після

³ Нині – Харківський Фаховий Вищий Художній Коледж

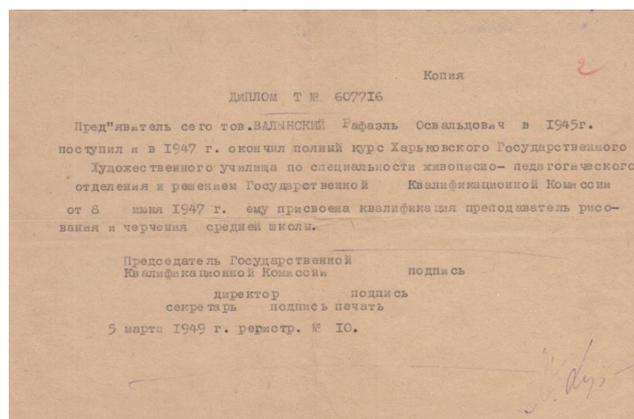


Рис. 2. Диплом викладача малювання та креслення. Особистий архів Б. Волинського

перемоги у 1945 році митець поновився в ХДХУ й закінчив його в 1947 році, отримавши диплом про присвоєння кваліфікації викладача малювання та креслення середньої школи (рис. 2).

Період навчання Волинського в художньому училищі був тісно пов'язаний насамперед з постаттю Леоніда Івановича Чернова (1915–1990)⁴ – заслуженого діяча мистецтва України, живописця, графіка і педагога, який у 1944–1947 роках очолював навчальний заклад і водночас здійснював безпосередню педагогічну роботу зі студентами. Саме під його керівництвом відбувалося подальше формування професійних навичок Волинського.

Навчальний процес в училищі ґрунтувався на академічних програмах і зберігав традиційну ієрархію жанрів, характерну для тогочасної фахової підготовки митців. Освітня траєкторія училища була близькою до загальних принципів Харківського художнього інституту, з яким вони функціонували

⁴ Леонід Іванович Чернов (1915–1990) – український маляр, графік і педагог. Член Харківської організації Спілки художників УРСР (1943). Заслужений діяч мистецтва УРСР (з 1966). Закінчив Харківське художнє училище (1934–1937), Харківський художній інститут (1937–1942), де навчався у відомих педагогів М. Я. Козика, О. О. Кокеля, М. С. Самокиша. У 1944–1947 був директором Харківського державного художнього училища, а з 1947 – викладачем у Харківському художньому інституті (нині ХДАДМ), 1977 став його професором. Учасник республіканських, всесоюзних і зарубіжних художніх виставок з 1945 року. Мав персональні виставки. Твори зберігаються у музеях, приватних колекціях України та за кордоном.

в одному приміщенні, забезпечуючи послідовність навчання майбутніх фахівців [11, с. 49].

Після отримання середньої ланки спеціальної освіти Р.Волинський вступив до Харківського художнього інституту (ХХІ)⁵ на відділення графіки, розпочавши новий етап професійного становлення. В інституті він проявив себе як здібний студент: упевнено опановував фахові дисципліни й отримував стипендію, що підтверджують відповідні накази з архіву ХДАДМ [12–17]. Водночас у документах за 1949 рік його прізвище зафіксовано серед тих, кому належало ліквідувати заборгованість з теоретичних предметів [12, 13].

Через погіршення здоров'я внаслідок контузії на війні художник змушений був перервати навчання у 1950 році на четвертому курсі. Проте ця пауза стала для нього плідним періодом професійного зростання. У 1951 році він працював у Сумському товаристві художників, де очолював студію підвищення кваліфікації для молодих митців. У 1952 році переїхав до Києва, де працював ілюстратором у Держлітвидаві України⁶, здобуваючи нові навички та досвід у видавничій справі.

У 1956 році художник повернувся до Харкова, щоб завершити навчання в інституті та продовжити формування власного професійного стилю [10, 15, 16]. Педагогом з фаху був Василь Федорович Мироненко [7, с. 78] – видатний український графік-пейзажист, майстер офорту, професор (1961), народний художник УРСР (1963), завідувач кафедри графіки. Відомо, що дипломний проєкт Волинського був присвячений оформленню оповідань Максима Горького в майстерні книжкової графіки [17].

Після завершення навчання він активно розвивав цей напрямок, виконуючи численні замовлення для видавництва, створюючи зображення до книг і журналів. Серед його робіт – ілюстрації до книг В. Бондаря

⁵ Нині – Харківська державна академія дизайну і мистецтва

⁶ Держлітвидав – державне літературне видавництво в Україні. Створено в 1919 році в Києві. Сучасну назву «Дніпро» отримало з 1964 року.

«Листя летить проти вітру» (1963) та «Все правда» (1964), Л. Юхвіда «Вояка» (1963), В. Холода «В море людском не тонут» (1965), К. Лемешева «Капітани космосу» (1966), Ю. Стадниченка «Смішинки з перцем» (1970), «Вибране» Остапа Вишні (1981) та низка інших. Також Волинський працював як художник-оформлювач численних видань для дітей: «Дідусів портрет» П.Бабанського (1959), «Нікельований чайник» К. Полякової (1958), «Про нашего Вадика дома и в садике» І.Христенко (1960) тощо. Особливу цікавість для наукової спільноти становлять невидані ілюстрації митця, ескізи та підготовчі роботи до яких зберігаються в особистому архіві Богдана Волинського [2].

З початком самостійного творчого життя ім'я Рафаеля Волинського поступово стає широко відомим в харківському мистецькому осередку середини ХХ століття, адже твори митця були частиною міського середовища – серед них вітражі в магазині Кобзар, які нині не збереглися і були розташовані за адресою пр. Науки, 36 (рис. 3, 4), декоративне панно в техніці литого вітражу в 20-тій студентській поліклініці (не збереглося), низка творів в техніці дерев'яного різьблення в Будинку Актора (в наявності один твір), портрет Григорія Сковороди в техніці дерев'яного барельєфу в музеї, який було знищено внаслідок ракетного удару 07 травня 2022 року (рис. 5). Універсальність художнього таланту митця засвідчують його звернення до широкого діапазону

мистецьких технік – графік за освітою [17], він працює як художник-монументаліст, створюючи твори монументального характеру – вітражі, мозаїки, рельєфи, а також розвивається в царині книжкової та станкової графіки, офорту, скульптури та живопису [8].

Множинність творчих виявів мистця підтверджується і в публікаціях його сучасників. Так, М. Работягов створює творчий портрет Р. Волинського як активного учасника творчого процесу 1970-х років. У фокусі автора – образ художника, який реалізується в малярстві, графіці, але найцікавіше розкривається в дереворізбленні, «використовуючи древні традиції різьбярів» [3]. Результатом його участі у створенні експозиції, присвяченої Григорію Сковороді, став портрет мислителя, виконаний у техніці різьблення (художник сам запропонував використання саме цієї техніки). Це засвідчує духовну спорідненість мистця з українською національною традицією. Водночас його творам притаманний і загальний вектор інтернаціонального руху і дружби народів, що є характерною рисою мистецтва соцреалізму.

Репортаж з відкриття харківського Будинку Актора свідчить, що багатофігурні дерев'яні барельєфи вперше були ужиті для декоративного оздоблення громадського інтер'єру в місті – отже, на 1972 рік можна констатувати дані твори Рафаеля Волинського як унікальне явище. В приміщенні театру було представлено сцени з театральних постановок : «Це «Загибель ескадри»



Рис. 3. Р. Волинський. Ескіз до вітражу в магазині Кобзар. Особистий архів Б. Волинського



Рис. 4. Скріншот з архівного відео «Харьков. 1974 год. Культура». Особистий архів Б. Волинського



Рис. 5. Р. Волинський. Портрет Г. Сковороди. 1972. Світлина з сайту [19]

(театр ім. Шевченка), «Борис Годунов» (театр ім. Лисенка), «Три сестри» (театр ім. Пушкіна), «Через 20 років» (ТЮГ), «Весілля в Малинівці» (музкомедія), «Чортів млин» (театр ляльок)» [1]. На сьогодні в Будинку актора зберігається єдина робота митця, якої немає в зазначеному списку⁷. На монументального розміру дерев'яному барельєфі (171 × 206 см, товщина дерев'яної основи близько 4 см) художник зобразив чотири

чоловічі постаті, перша з них – в погрудному форматі (рис. 6).

В нижньому лівому куті до роботи кріпиться оцинкований портрет чоловіка, риси якого нагадують обличчя Тараса Шевченка (рис. 7), а ескіз до роботи міститься в архіві онука художника (рис. 8).

Отже, можемо констатувати, що обсяг і різноманітність творчого доробку Рафаеля Волинського в різних мистецьких напрямках є значним, проте маловивченим, тому всебічне дослідження його здобутків в кожній сфері образотворчого мистецтва, в якій працював автор, потребує окремого, детального

⁷ Висловлюємо подяку за сприяння у дослідженні директору Харківського будинку актора ім.Леся Сердюка, Заслуженому артисту України Ігорю Арнаутову.



Рис. 6. Р. Волинський. Назва невідома.
171 × 206 см. Дерево. Будинок актора.
м. Харків Особистий архів авторів статті

вивчення, яке, без сумніву, може стати предметом майбутніх наукових досліджень.

Висновки. У ході дослідження встановлено, що Рафаель Волинський недостатньо осмисленою постаттю харківського мистецького осередку ХХ століття, чия творчість органічно вписується в загальний художній процес та водночас вирізняється індивідуальною траєкторією професійного становлення. Реконструкція біографічних обставин життя на основі архівних документів і матеріалів приватного зібрання онука художника дозволила уточнити ключові етапи творчого шляху.

З'ясовано, що становлення мистецького світогляду Р. Волинського відбувалося під впливом як фахового освітнього середовища та педагогічних авторитетів, зокрема Л. Чернова й В. Мироненка, так і складного соціально-історичного контексту, пов'язаного з репресіями проти родини та воєнним досвідом. Творчий доробок митця засвідчує різноманітність його художньої практики: поряд із книжковою та станковою графікою він активно працював у сфері монументально-декоративного мистецтва, скульптури,

дерев'яного різьблення та живопису, що говорить про універсальність його фахових компетенцій і характерну для харківського



Рис. 7. Р. Волинський. Портрет козака (?).
21 × 32 см. Будинок актора. м. Харків
Особистий архів авторів статті

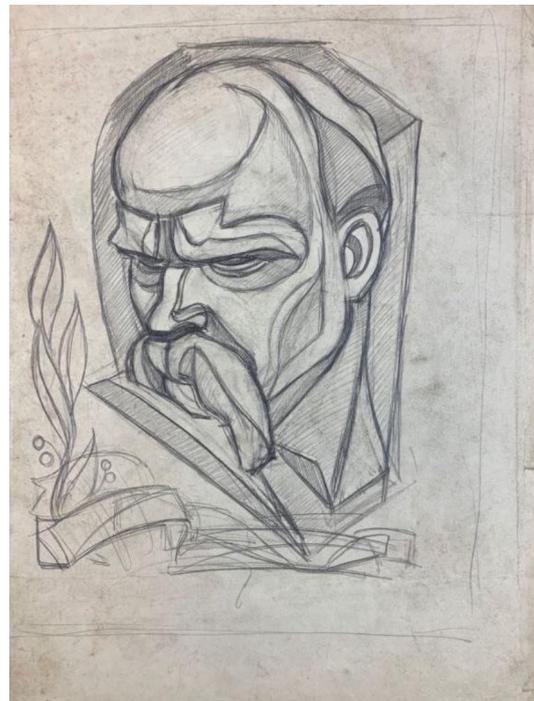


Рис. 8. Рафаель Волинський. Портрет козака (?).
Пап., олів.
Особистий архів Б. Волинського

мистецького середовища ХХ століття схильність до синтезу різних видів і технік образотворчого мистецтва.

Виявлення та введення до наукового обігу маловідомих і частково втрачених творів Рафаеля Волинського, пов'язаних із міським простором Харкова, дозволяє розглянути його спадщину як важливий складник формування візуальної культури міста другої половини ХХ століття.

Таким чином, художня спадщина Рафаеля Волинського посідає важливе місце

в об'єктиві мистецького життя Харкова ХХ століття та потребує подальшого комплексного осмислення. Перспективними напрямками майбутніх наукових розвідок є поглиблене дослідження його книжкової графіки та живопису, атрибуція та реконструкція втрачених монументальних творів, а також аналіз його доробку в ширшому контексті українського мистецтва ХХ століття, що сприятиме уточненню уявлень про локальні художні практики та актуалізації проблеми збереження культурної спадщини.

Література:

1. Жовтняк В. Красіна, 3: Будинок Актора: репортаж. *Вечірній Харків*. 1972. 24 квітня.
2. Каганов І. Нове видання «Енеїди». *Літературна Україна*. 1968. 2 серпня. № 61.
3. Работягов М. Відродження традиції. *Соціалістична Харківщина*. 1976. 14 вересня.
4. Безхутрий М. Художники Харкова. Харків : «Прапор», 1967. С. 57
5. Лабінський М. Художники України: енциклопедичний довідник. К., 2006. 640 с. С. 134
6. Словник художників України. Київ : Головна редакція української радянської енциклопедії, 1973. 267 с.
7. Українські радянські художники : довідник. Київ : «Мистецтво», 1972. 563 с. – С. 78.
8. Путятін В. Д. Енциклопедія сучасної України. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2023 [2005]. URL: <https://esu.com.ua/article-27602>
9. ДАХО (Державний архів харківської області). Архівна довідка № 01-22/136 від 07.04.2010.
10. Автобіографія Р. Волинського, Харків, 1964 рік / Особистий архів Б. Волинського.
11. Усенко Н. О. Художнє життя Харкова другої половини ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства 17.00.05. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків. 2015. 237 с.
12. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Книга № 1: Накази ХДХІ за 1949 р. Наказ № 33 від 10.02.1949. С. 37.
13. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Книга № 1: Накази ХДХІ за 1949 р. Наказ № 77 від 25.04.1949. С. 89.
14. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Книга № 1: Накази ХДХІ за 1949 р. Наказ № 123 від 13.06.1949. С. 144.
15. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Книга № 2: Накази ХДХІ за 1956 р. Наказ № 229 від 04.10.1956, С. 244.
16. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Книга № 1: Накази ХДХІ за 1957 р. Наказ № 114 від 21.06.1957, С. 121.
17. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Книга № 1: Накази ХДХІ за 1957 р. Наказ № 149 від 24.07.1957, С. 157.
18. Гладун О. Д. Володимир Ненадо і Харківська школа графіки. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: Зб. наук. пр. за ред. Даниленка В. Я.* Харків : ХДАДМ, 2003. № 2. С. 6–16.
19. Національний літературно-меморіальний музей Г. С. Сковороди. URL: <https://varta.kharkov.ua/location/natsionalnyi-literaturno-memorialnyi-muzei-g-s-skovorodi> (Дата звернення 11.12.2025).

References:

1. Zhovtniak, V. (1972, April 24). Krasina, 3: Budynok Aktora: reportazh [Krasina, 3: Actor's House: report]. *Vechirniy Kharkiv* [in Ukrainian].
2. Kahanov, I. (1968, August 2). Nove vydannia "Eneidy" [New edition of "Aeneid"]. *Literaturna Ukraina*, No. 61 [in Ukrainian].
3. Rabotiagov, M. (1976, September 14). Vidrozhennia tradytsii [Revival of tradition]. *Sotsialistychna Kharkivshchyna* [in Ukrainian].
4. Bezhutryi, M. (1967). *Khudozhnyky Kharkova* (p. 57) [Artists of Kharkiv]. Kharkiv : Prapor [in Ukrainian].
5. Labinskyi, M. (2006). *Khudozhnyky Ukrainy: entsyklopedychnyi dovidnyk* [Artists of Ukraine: encyclopedic reference book] (p. 134). Kyiv [in Ukrainian].

6. Slovnnyk khudozhnykiv Ukrainy [Dictionary of Ukrainian artists]. (1973). Kyiv : Holovna redaktsiia Ukrainskoi radianskoi entsyklopedii [in Ukrainian].
7. Ukrainski radianski khudozhnyky: dovidnyk [Ukrainian Soviet artists: a guide]. (1972). Kyiv : Mystetstvo [in Ukrainian].
8. Putyatin, V. D. (2023). Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy [Encyclopedia of Modern Ukraine] (orig. work published 2005). Institute of Encyclopedic Research of the NAS of Ukraine. Retrieved from <https://esu.com.ua/article-27602> [in Ukrainian].
9. Derzhavnyi arkhiv Kharkivskoi oblasti [State Archives of Kharkiv Region]. (2010, April 7). Arkhivna dovidka No. 01-22/136 [in Ukrainian].
10. Volynskiy, R. (1964). Avtobiohrafia [Autobiography](Manuscript). Personal archive of B. Volynskiy, Kharkiv [in Russian].
11. Usenko, N. O. (2015). Khudozhnie zhyttia Kharkova druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia [Artistic Life of Kharkiv in the Second Half of the 20th – Early 21st Century] (Unpublished doctoral dissertation). Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine [in Ukrainian].
12. Kharkiv State Academy of Design and Arts. (1949, February 10). Order No. 33. Book 1: Orders of the Kharkiv State Art Institute for 1949 (p. 37). Unpublished archival document [in Russian].
13. Kharkiv State Academy of Design and Arts. (1949, April 25). Order No. 77. Book 1: Orders of the Kharkiv State Art Institute for 1949 (p. 89). Unpublished archival document [in Russian].
14. Kharkiv State Academy of Design and Arts. (1949, June 13). Order No. 123. Book 1: Orders of the Kharkiv State Art Institute for 1949 (p. 144). Unpublished archival document [in Russian].
15. Kharkiv State Academy of Design and Arts. (1956, October 4). Order No. 229. Book 2: Orders of the Kharkiv State Art Institute for 1956 (p. 244). Unpublished archival document [in Russian].
16. Kharkiv State Academy of Design and Arts. (1957, June 21). Order No. 114. Book 1: Orders of the Kharkiv State Art Institute for 1957 (p. 121). Unpublished archival document [in Russian].
17. Kharkiv State Academy of Design and Arts. (1957, July 24). Order No. 149. Book 1: Orders of the Kharkiv State Art Institute for 1957 (p. 157). Unpublished archival document [in Russian].
18. Hladun, O. D. (2003). Volodymyr Nenado i Kharkivska shkola hrafiiky [Volodymyr Nenado and the Kharkiv School of Graphics]. Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv, (2), 6–16 [in Ukrainian].
19. National Literary-Memorial Museum H. S. Skovoroda. (n.d.). Retrieved from <https://varta.kharkov.ua/location/natsionalniy-literaturno-memorialniy-muзей-g-s-skovorodi> (accessed December 11, 2025) [in Ukrainian].

Стаття надійшла: 21.11.2025

Прийнято: 06.12.2025

Опубліковано: 30.12.2025

Бондаренко Богдан Костянтинович,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри дизайну

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-2470-4518

apokryphos87@gmail.com

Бондаренко Костянтин Едуардович,

старший викладач кафедри теорії та історії мистецтв

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0009-0008-9373-6805

bond_group@ukr.net

ВІЗУАЛЬНА МОВА ПОСТМОДЕРНІЗМУ В ДИЗАЙНІ МЕБЛІВ ЕТТОРЕ СОТТАССА

Стаття присвячена комплексному мистецтвознавчому аналізу візуальної мови постмодернізму в дизайні меблів видатного італійського майстра Етторе Соттасса. Актуальність теми зумовлена необхідністю переосмислення спадщини радикального дизайну ХХ століття, ідеї якого стали фундаментом для сучасної концепції «емоційного дизайну» та стратегій вторинної переробки культурних смислів. Центральну увагу приділено аналізу механізмів відмови від модерністської доктрини «форма слідує за функцією», що десятиліттями домінувала в індустріальному дизайні. На прикладах знакових робіт Е. Соттасса, створених переважно в межах діяльності групи «Мемфіс», доведено, що автор свідомо переміщує акцент на емоційно-образну складову об'єкта. Проаналізовано морфологію таких шедеврів, як книжкова шафа «Carlton» та сервант «Beverly», де використання ірраціональної ієрархії геометричних форм, візуальної нестабільності та динамічного дисбалансу слугує засобом інтелектуальної провокації та діалогу з користувачем.

У статті розкрито особливості візуальної мови майстра, яка базується на синтезі архітектурних алюзій із елементами поп-арту. Окремо досліджено роль матеріалів у формуванні постмодерністської естетики: поєднання пластикового ламінату з експресивними принтами із благородними породами дерева. Такий підхід легітимізував еkleктику як новий художній стандарт та засіб подолання стриманості модернізму.

Важливим аспектом дослідження є розкриття феномену художньої іронії як інструменту гуманізації предметного середовища. Встановлено, що жартівливі елементи та свідоме використання яскравої колірної палітри дозволяють автору дистанціюватися від раціональної сухості модернізму, повертаючи в житловий простір чуттєвість та ігровість.

Приділено увагу еволюційним змінам у творчості Е. Соттасса. На прикладі бібліотеки «Liana» показано перехід до створення «екзистенційних об'єктів», що структурують простір не через ергономіку, а через створення певної атмосфери та міфу.

У висновках підкреслюється, що візуальна мова Е. Соттасса стала фундаментальним внеском у розвиток постмодерністського світогляду, запропонувавши нову модель комунікації між людиною та річчю.

Ключові слова: Етторе Соттасс, постмодернізм, стиль, група «Мемфіс», дизайн меблів, візуальна мова, іронія, архітектоніка, еkleктика.

Bondarenko Bohdan, Bondarenko Kostiantyn. VISUAL LANGUAGE OF POSTMODERNISM IN ETTORRE SOTTASS'S FURNITURE DESIGN

The article presents a comprehensive art historical analysis of the visual language of Postmodernism in the furniture design of the prominent Italian designer Ettore Sottsass. The relevance of the topic is determined by the need to rethink the legacy of radical twentieth-century design, whose ideas formed the foundation for the modern concept of "emotional design" and strategies for reinterpreting cultural meanings. Central attention is paid to the analysis of the mechanisms of the modernist doctrine of "form follows function", which dominated industrial design for decades. Using the examples of iconic works by Ettore Sottsass, created primarily within the Memphis Group,

it is demonstrated that the author deliberately shifts the emphasis to the emotional and figurative components of the object. The morphology of such masterpieces as the "Carlton" bookcase and the "Beverly" sideboard is analyzed, where the use of an irrational hierarchy of geometric forms, visual instability, and dynamic imbalance serves as a means of intellectual provocation and dialogue with the user.

The article reveals the peculiarities of the master's visual language, which is based on a synthesis of architectural allusions and elements of Pop Art. The role of materials in the formation of postmodern aesthetics is separately studied: the combination of plastic laminate with expressive prints and noble wood species. This approach legitimized eclecticism as a new artistic standard and a means of overcoming the restraint of Modernism.

An important aspect of the study is the disclosure of the phenomenon of artistic irony as a tool for humanizing the object environment. It is established that humorous elements and the deliberate use of a bright color palette allow the author to distance himself from the rational dryness of Modernism, returning sensuality and playfulness to the living space.

Attention is paid to the evolutionary changes in the work of E. Sottsass. Using the example of the "Liana" library, the transition to the creation of «existential objects» is shown, which structures the space not through ergonomics, but through the creation of a certain atmosphere and myth.

The conclusions emphasize that the visual language of Ettore Sottsass has become a fundamental contribution to the development of the postmodern worldview, offering a new model of communication between a person and an object.

Key words: Ettore Sottsass, Postmodernism, style, Memphis Group, furniture design, visual language, irony, architectonics, eclecticism.

Вступ. Сучасний дизайн перебуває у фазі активного переосмислення спадщини другої половини ХХ ст., що зумовлено втому від мінімалістичної уніфікації та пошуком нових засобів виразності. Постмодернізм актуальний тим, що він першим запропонував концепцію «емоційного дизайну», де річ цінується не через те, як вона працює, а через те, що вона «промовляє» користувачеві. Дослідження творчого досвіду групи «Мемфіс», яку очолював відомий архітектор та дизайнер Етторе Соттсасс, відкриває сучасним дизайнерам шлях до створення об'єктів із високою символічною цінністю через історію, міф та іронію. Постмодернізм запровадив моду на колаж та еkleктику. Сьогодні, в епоху сталого розвитку, актуальним є застосування методів редизайну – коли старі форми та матеріали переосмислюються і комбінуються заново. Засоби постмодерністського цитування перетворюють дизайн на простір для інтелектуальної переробки, де об'єктом редизайну виступають як промислові матеріали, так і культурні сенси минулого.

Актуальність теми полягає у дослідженні механізмів відмови від доктрини «форма слідує за функцією», що характеризувала модернізм. Творчість Е.Соттсасса, зокрема в межах групи «Мемфіс», демонструє перехід до пріоритету емоційно-образної складової, де дизайн стає інструментом комунікації

та самовираження, що критично важливо для мистецтва ХХІ ст. Сьогодні спостерігається «нео-постмодерністська» хвиля, коли дизайнери знову звертаються до експресивної пластики та яскравого колористичного рішення виробів. Теоретичне осмислення спадщини Е.Соттсасса дає змогу вибудувати наукову базу для аналізу сучасних течій, що заперечують мінімалістичну монотонність.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Одним із найгрунтовніших міждисциплінарних досліджень, що аналізує перехід людства від епохи модерну до постмодерну є книга американських вчених, філософів та теоретиків культури С.Беста та Д.Келлнера «The Postmodern Turn». Автори розглядають цей «поворот» не просто як зміну художніх стилів, а як фундаментальний «зсув» в усіх сферах: від квантової фізики та біотехнологій до політики, етики та мистецтва. Вони аналізують трансформацію мистецтва та досліджують, як радикальні зміни в техніці, естетиці та відношенні до масової культури змінили саму природу художнього твору. Постмодернізм заміщує індивідуальний стиль пастишем та іронічним цитуванням минулого, стираючи межі між елітарним мистецтвом, масовою культурою та реальністю. Завдяки технологічному стрибку мистецтво стає частиною медіасфери, де візуальний образ та «культ популярного» домінують над традиційними формами. У цій парадигмі

дизайн перетворюється на провідний вид мистецтва, стаючи майданчиком для інтелектуальних ігор, де естетика поверхні та кольору переважає над утилітарною функцією [1].

Маніфестом, що заклав теоретичний фундамент для розуміння візуальної мови постмодерну є праця американського архітектора, теоретика мистецтва Чарльза Дженкса «Мова архітектури постмодернізму». Автор проголошує символічну смерть ідеології модернізму, що аргументується неспроможністю раціональної архітектури задовольнити соціокультурні потреби людини. Ч.Дженкс інтерпретує дизайн та архітектуру як систему знаків. Він стверджує, що форма повинна не лише виконувати функцію, а й нести змістовне навантаження, використовуючи мову еkleктики для подолання візуальної монотонності «міжнародного стилю». Автор легітимізує використання декору та орнаментики, які тривалий час заперечувалися модернізмом. Постмодернізм у трактуванні Ч.Дженкса постає як стратегія відновлення контекстуальності та перерваного зв'язку з історією, де кожне дизайнерське рішення є результатом діалогу між минулим і сучасним [2]. Постмодернізм виступає як свідомо опозиція до раціональної стерильності модерністського мислення. Дизайн Етторе Соттсасса та групи «Мемфіс» не є випадковим набором форм, а є маніфестацією глибоких зрушень у сприйнятті реальності, де суб'єктивний досвід і гра зі смислами стають головними цінностями творчого процесу [3].

Український науковий дискурс також приділив значну увагу такому явищу як постмодернізм. Зміну пластичної парадигми крізь призму архітектури, яка виступає дзеркальним відображенням світоглядних позицій постмодернізму від його витоків до сучасності, розкрито вітчизняним дослідником Р.Русінім. Основний акцент зроблено на іронії як інструменті метамовної гри, що дозволяє залучати до сприйняття об'єкта як професійну аудиторію, так і пересічного глядача. Постмодерністський дизайн інтерпретується як іронічний колаж, а архітектурна

форма постає універсальною мовою, яка через візуальну казковість і множинність значень долає інтелектуальні та соціокультурні бар'єри [4]. Саме художню іронію в дизайні постмодернізму як інструмент гуманізації предметного середовища досліджує на прикладах радикального італійського дизайну Р.Студницький. Автор бачить її як інструмент для повернення в простір житла емоції, гри та багатозначності [5]. Акцент на особливому способі мислення під час створення нових об'єктів робить Л.Стародубцева у своїй монографії «Архітектура постмодернізму: Історія. Теорія. Практика», яка присвячена філософському та мистецтвознавчому аналізу постмодерної парадигми в архітектурі [6].

Специфіку багатопрофільної роботи групи «Мемфіс» розкрито у праці Б.Радіс «Мемфіс: дослідження, досвід, результати, невдачі та успіхи нового дизайну», яка подала всебічний огляд творчих робіт групи. У ній були висвітлені меблі Етторе Соттсасса, візерунчасті тканини Наталі дю Паск'є та кераміка Матео Туна [7].

Матеріали та метод. Матеріалом для аналізу є меблеві об'єкти у творчому доробку Е.Соттсасса, які демонструють характерні ознаки постмодернізму. Вибір корпусних меблів (шаф, стелажів, комодів) Етторе Соттсасса для аналізу візуальної мови постмодернізму не є випадковим. Саме в цьому типі об'єктів найповніше розкриваються ключові концепції стилю.

Для проведення аналізу застосовано низку наукових мистецтвознавчих методів, зокрема, порівняльно-історичний для зіставлення принципів модернізму із постмодерніми інноваціями Е.Соттсасса. Композиційний метод для опису морфології предметів та композиційних прийомів, а також семіотичний метод, що дозволяє аналізувати об'єкти як «тексти» або носії знаків.

Результати. Творчий шлях видатного представника італійського дизайну Етторе Соттсасса розпочався у родинному архітектурному середовищі в Інсбруці, а професійне становлення відбулося в Турині. Після

академічного навчання та досвіду повоєнної відбудови, у 1947 році дизайнер заснував власну студію в Мілані, що ознаменувало початок його незалежної практики.

Ранній період творчості Е. Соттсасса позначений глибоким впливом абстракціонізму В. Кандинського, що проявилось у сміливих колористичних експериментах та експресивності ліній, які згодом трансформувалися у тривимірні об'єкти. Важливою віхою стала бірюзова «Шафа» (1948–1949рр.) – виріб, у якому поєднання лакованого дерева та латуні вперше задекларувало підхід Е.Соттсасса до меблів як до зменшених архітектурних структур. У 1950-х роках дизайнер перейшов до реалізації концепції цілісного житлового середовища, створюючи ансамблі з дзеркал, текстилю та килимів, насичених авторською декоративною графікою. Професійна універсальність майстра знайшла відображення у співпраці з провідними корпораціями. Найвідомішим результатом співпраці із фірмою «Olivetti» стало створення легендарної друкарської машинки «Valentine», яка стала прикладом перетворення технологічного об'єкта на культурний символ.

Подорожі Е. Соттсасса до Індії в 1960-х роках, зустріч з каліфорнійською контркультурою та участь в італійському русі радикального дизайну з такими групами, як Archizoom та Superstudio, змінили його бачення дизайну. Дизайнер поступово відкинув модерністський ідеал раціонального об'єкта. «Соттсасс відкрив через східну філософію інший спосіб підходу до об'єктів у сенсорному вимірі через колір та матеріали, що стало для нього одкровенням» [8]. У своїх творах та інтерв'ю 1970-х років Е. Соттсасс акцентував свою прихильність до більш емоційного нарративного дизайну: «Предмети повинні не лише функціонувати, вони повинні розповідати історії, викликати емоції, створювати атмосферу» [9].

На початку 80-х років ХХ ст. Етторе Соттсасс заснував «Memphis» – групу художників та дизайнерів, які стали відомими завдяки своєму яскравому та сміливому дизайну меблів. Група була новаторською.

Їхнє використання контрастних кольорів, несподіваних композицій та яскравого пластикового ламінату раніше було небаченим.

Книжкова шафа «Carlton», зроблена Е. Соттсассом у 1981 році, миттєво стала абсолютною іконою групи «Мемфіс» (рис. 1). Цей меблевий об'єкт з дерева та ламінату, заввишки 196 см, наче відмовився від традиційного геометричного словника. Кольори (червоний, жовтий, синій, зелений, чорний) не гармоніюють у традиційному сенсі, а конфліктують, створюючи візуальну напругу. Наприклад, поєднання червоного з жовтим та синім викликає відчуття грайливості та іронії. Шафа «Carlton» насправді не є у повній мірі функціональною. Деякі полиці важкодоступні, конструкція здається ненадійною – але саме в цьому і полягає суть: дизайнер ставить під сумнів панування функціоналізму, пропонуючи придатні для проживання об'єкти-скульптури.



Рис. 1. Книжкова шафа «Carlton» для групи «Мемфіс»

Дизайн шафи створює візуальний ефект та емоцію, а не лише слугує для зберігання. Хоча шафа має центральну композиційну вісь і складається з чистих геометричних форм (трикутники, прямокутники), але простежується певна ірраціональна ієрархія у її побудові завдяки контрольованому дисбалансу й візуальній напрузі. Як протест проти стриманої естетики модернізму вона демонструє поєднання кричущих відкритих кольорів (яскраво-зелений, червоний, помаранчевий, жовтий) та ламінату з візерунком «терраццо» [10].

Також для першої колекції групи «Мемфіс» Етторе Соттсасс розробив сервант «Касабланка», який поєднує функції зберігання та демонстрації речей (рис. 2). Центральний корпус сформовано шафою та шухлядами від якого розходяться вгору та назовні червоні полиці, що створюють антропоморфний силует. Нижні полицьки, що підняті догори, призначені для зберігання винних пляшок. Усі поверхні виконані з пластикового ламінату із дрібним візерунком на червоному, білому та жовтому тлі. Цей об'єкт яскраво демонструє як постмодернізм повертає орнамент у дизайн. Надмірно яскравий і графічний візерунок, схожий на тигровий принт, протиставляється модерністським чистим гладким нейтральним поверхням. А використання контрастних насичених кольорів (червоний, чорний, золотистий/жовтий) створює візуальну напругу.



Рис. 2. Сервант Касабланка для групи «Мемфіс» (1981 р.)

Одним із знакових об'єктів у творчому доробку Е. Соттсасса є шафа «Бeverлі», розроблена також для групи «Мемфіс» у 1981 році. Її формоутворення демонструє свідоме використання дизайнерських засобів для заперечення принципів модернізму, перетворюючи шафу на архітектурно-скульптурний маніфест. Основу складає закритий масивний нижній об'єм, що контрастує із майже лінійною асиметричною композицією із похилих площин і труби. Кожен елемент розташований на власній осі та на власній висоті, що



Рис. 3. Шафа «Бeverлі» для групи «Мемфіс» (1981 р.)

створює відчуття певної хаотичності та незавершеності.

Об'єкт виглядає як колаж, а не єдиний цілісний виріб, що вступає у протиріччя із монолітністю і функціональністю класичних шаф. Діагональна вертикальна опора, виготовлена з клена, мала на меті натякати на минуле (бідермаєр, ар-деко тощо) – фактично візуально розділяючи стилі – минулий та сучасний. Праворуч від неї була прикріплена сучасна хромована г-подібна стійка з яскраво-червоною лампочкою. Е. Соттсасс розглядав її як жартівливий елемент – наче клоунський ніс.

Таким чином дизайн шафи «Бeverлі» використовує асиметричну фрагментацію та іронічну архітектоніку для того, щоб свідомо порушити всі правила традиційного дизайну меблів. Вона виступає як скульптурний об'єкт, який викликає емоції, гумор та інтелектуальну дискусію про природу форми та функціональності, що є суттю постмодернізму.

На використанні чітких геометричних форм (куби, циліндри, прямокутники) побудовано формоутворення серванту «Фрімонт» (1985 р.) (рис. 4). Він більше нагадує не меблі, а наче мініатюрну архітектурну споруду. Шафа піднята на масивні, чорні, циліндричні «ніжки-колони», що надає їй монументальності та схожості з будівлею на подіумі. Верхня частина містить виступаючі горизонтальні площини, що підтримуються ламаними елементами наче консолями. Латунні циліндричні складові цих консолей

також підкреслюють скульптурну, а не функціональну природу об'єкту. Вироблено шафу з ламінату та пофарбованих елементів, які або імітують дорогі матеріали, або ж мають нарочито штучний вигляд.



Рис. 4. Сервант «Фрімонт» для групи Мемфіс (1985 р.)

Корпус шафи вкритий надзвичайно яскравим графічним, схожим на мармурові прожилки, візерунком, виконаним у червоно-чорній та жовто-чорній гамі. Шафа поєднує яскраві червоні внутрішні полиці, золотисті/жовті елементи і чорну базу. Обране дизайнерське рішення створює візуальну напругу та емоційне збудження.

Таким чином, цей сервант використовує культурні послання, іронію та навмисне зіткнення форм і кольорів, щоб викликати емоцію та поставити під сумнів традиційну раціональну естетику дизайну.

Бібліотека «Ліана» була створена Етторе Соттсассом (1993 р.) для галереї «Mourmans» і дозволяє простежити еволюцію візуальної мови його



Рис. 5. Бібліотека «Ліана» (1993 р.)

робіт від радикального постмодернізму 1980-х до більш зрілих форм 1990-х років (рис. 5). Об'єкт не виглядає як традиційні меблі: відсутність єдиної вертикальної осі та зміщення блоків демонструють постмодерністську гру з формою за принципами динаміки. Полиці мають різну висоту, нахили та обмеження, що робить об'єкт радше скульптурою для споглядання, ніж ергономічним місцем для зберігання книг.

Важка темна основа контрастує з тонкими вертикальними стійками та консольними полицями, що «левітують», руйнуючи класичні уявлення про стійкість. Використання різних матеріалів (дерево, скло) переважно яскравих кольорів є прикладом «іронічного колажу», характерного для постмодерного дизайну. У такому поєднанні можна вбачати до певної міри впливи поп-арту.

Ця робота майстра втілює перехід до більш стриманої, але не менш радикальної «архітектури об'єктів», яка пропонує користувачеві не просто функцію, а екзистенційний досвід.

Висновки. Проведене дослідження дає змогу констатувати, що творчий підхід Етторе Соттсасса став фундаментальним маніфестом постмодернізму в предметному дизайні, радикально переосмисливши роль меблів у соціокультурному просторі. На основі аналізу знакових об'єктів автора можна виокремити ключові характеристики його творчого методу, як майстра постмодернізму. Творчість Е. Соттсасса продемонструвала остаточний розрив із модерністською парадигмою «раціонального об'єкту». В таких роботах, як шафа «Carlton» та сервант «Beverly», утилітарна функція свідомо поступається місцем емоційній та наративній складовим. Відбувається трансформація меблевого об'єкту, де ірраціональна ієрархія полиць та візуальна нестабільність стають засобами інтелектуальної провокації.

Візуальна мова майстра базується на поєднанні архітектурних алюзій із елементами масової культури. Використання недорогого пластикового ламінату з експресивними принтами поряд із цінними породами дерева підняло еkleктику на рівень нового художнього

стандарту. Встановлено, що іронія у Е. Соттсасса виступає не лише як стилістичний прийом, а і як спосіб дистанціювання від стерильності «інтернаціонального стилю». Жартівливі елементи (наприклад, хромовані стійки-«носи» у шафі «Beverly») та контрастна колірна палітра повертають у житловий простір емоційну гру та чуттєвість.

Аналіз дозволив простежити трансформацію візуальної мови від яскравого, агресивного дизайну групи «Мемфіс» 1980-х років

до більш стриманої, тектонічної та філософськи поглибленої архітекtonіки 1990-х (бібліотека «Liana»). Це свідчить про рух автора до створення «екзистенційних об'єктів», що структурують простір не через функцію, а через міф та атмосферу.

Подальші дослідження творчості Еttore Соттсасса можуть полягати у аналізі його робіт як дизайнера середовища з метою формування цілісної картини його багатогранної творчої діяльності.

Література:

1. Best S., Kellner D. Postmodernism in the Arts: Pastiche, Implosion, and the Popular. *The Postmodern Turn*. New York : Guilford Press, 1997. Chapter 4. URL: <https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/postmodernturnch4.pdf> (дата звернення: 20.12.2025).
2. Jencks C. *The Language of Post-Modern Architecture*. 4th revised and enlarged ed. London : Academy Editions, 1984. 168 p.
3. Postmodernism. Hatje Cantz : *Art Lexicon*. 2003. URL: <https://www.hatjecantz.com/blogs/art-lexicon/postmodernism> (дата звернення: 17.12.2025).
4. Русін Р. М. Постмодерн як архітектурна практика. *Українські культурологічні студії*. 2020. № 1 (6). С. 89–93. URL: <https://scispace.com/pdf/postmodern-as-an-architectural-practice-2vganow145.pdf> (дата звернення: 17.12.2025).
5. Студницький Р. Художня іронія у дискурсі дизайну постмодернізму. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків, 2007. № 7. С. 138–144. URL: <http://www.twirpx.com/file/89906/> (дата звернення: 20.12.2025).
6. Стародубцева Л. В. Архітектура постмодернізму: Історія. Теорія. Практика : посіб. для студ. архіт. спец. вищ. навч. закл. Київ : Спалах, 1998. 208 с.
7. Radice B. *Memphis: Research, Experiences, Results, Failures and Successes of New Design*. London : Thames and Hudson, 1985. 207 p.
8. Sansom A. Totems, typewriters and utopian ideals, all filtered through oriental philosophy – the fascinating world of the founder of the Memphis movement. *The Design Edit*. 2017. URL: <https://thedesignedit.com/exhibitions/ettore-sotsass-the-magical-object/> (дата звернення: 21.12.2025).
9. Memphis Group (1981-1987): when Ettore Sottsass dynamited the codes of modern design. *Hart Design Selection*. URL: <https://hartdesignselection.com/en/memphis-group-1981-1987-when-ettore-sottsass-dynamited-the-codes-of-modern-design/> (дата звернення: 28.12.2025).
10. Ван'є С. Memphis Group (1981-1987): коли Еttore Соттсасс підірвав коди сучасного дизайну. *Hart Design Selection*. URL: <https://hartdesignselection.com/en/memphis-group-1981-1987-when-ettore-sottsass-dynamited-the-codes-of-modern-design/> (дата звернення: 19.12.2025).

References:

1. Best, S., & Kellner, D. (1997). Postmodernism in the arts: Pastiche, implosion, and the popular. In *The postmodern turn* (Chapter 4). Guilford Press. <https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/postmodernturnch4.pdf>
2. Jencks, C. (1984). *The language of post-modern architecture* (4th rev. and enl. ed.). Academy Editions.
3. Hatje Cantz. (2003). *Postmodernism*. Art Lexicon. <https://www.hatjecantz.com/blogs/art-lexicon/postmodernism>
4. Rusin, R. M. (2020). Postmodern as an architectural practice [Postmodern yak arkhitekturna praktyka]. *Ukrainian Cultural Studies*, (1), 89–93. Retrieved from <https://scispace.com/pdf/postmodern-as-an-architectural-practice-2vganow145.pdf> [in Ukrainian]
5. Studnytskyi, R. (2007). Artistic irony in the discourse of postmodern design [Khudozhnia ironiia u dyskursi dyzainu postmodernizmu]. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*, (7), 138–144. Retrieved from <http://www.twirpx.com/file/89906/> [in Ukrainian]
6. Starodubtseva, L. V. (1998). *Postmodern architecture: History. Theory. Practice* [Arkhitektura postmodernizmu: Istoriiia. Teoriiia. Praktyka]. Spalakh. [in Ukrainian]

7. Radice, B. (1985). *Memphis: Research, experiences, results, failures and successes of new design*. Thames and Hudson.
8. Sansom, A. (2017). *Totems, typewriters and utopian ideals, all filtered through oriental philosophy – the fascinating world of the founder of the Memphis movement*. The Design Edit. Retrieved from <https://thedesignedit.com/exhibitions/ettore-sotsass-the-magical-object/>
9. Hart Design Selection. (n.d.). *Memphis Group (1981–1987): When Ettore Sottsass dynamited the codes of modern design*. <https://hartdesignselection.com/en/memphis-group-1981-1987-when-ettore-sottsass-dynamited-the-codes-of-modern-design/>
10. Vanier, C. (n.d.). *Memphis Group (1981–1987): When Ettore Sottsass dynamited the codes of modern design*. Hart Design Selection. <https://hartdesignselection.com/en/memphis-group-1981-1987-when-ettore-sottsass-dynamited-the-codes-of-modern-design/>

Стаття надійшла: 28.11.2025

Прийнято: 13.12.2025

Опубліковано: 30.12.2025

Ганоцька Ольга Василівна,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри графічного дизайну

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0000-0001-6403-1592

olga.5ganotskaya@gmail.com

АВТОРСЬКА ІЛЮСТРАЦІЯ ЯК ЗАСІБ КОМУНІКАЦІЇ В СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ ПАКОВАННЯ

Дизайн пакування є важливою складовою сучасної комунікації між брендом і споживачем. Пакування виконує не лише функціональну роль, забезпечуючи збереження продукту, але й стає засобом передачі інформації, культурної спадщини та емоційного посилу. В сьогоденних умовах, коли багато продуктів на ринку стають схожими за характеристиками, саме візуальне оформлення дозволяє брендам виділитися серед конкурентів. Використання авторської ілюстрації в дизайні пакування набуває дедалі більшої популярності завдяки своїй здатності надавати продукту унікальності встановлювати емоційний зв'язок із цільовою аудиторією, підкреслювати культурну складову даного продукту, і також, що не мало важливо, національну приналежність.

Українська культура багата на традиції, символіку та яскраві художні зразки, які стають джерелом натхнення для сучасних дизайнерів. У цій статті досліджується потенціал авторської ілюстрації як засобу комунікації у сучасному дизайні пакування. Таким чином, ілюстрація на площині форми упаковки стає багатограничним інструментом, який взаємодіє з формою, підкреслюючи її унікальність, створюючи асоціативний зв'язок між продуктом та споживачем і додаючи дизайну емоційного наповнення. У випадку авторської ілюстрації це ще й можливість зробити кожне пакування витвором мистецтва, підвищуючи його цінність і значущість у сприйнятті аудиторії.

Робота акцентує увагу на значенні ілюстрації як інструменту для збереження національної ідентичності в умовах зростаючого інтересу до локальних і традиційних продуктів. Через авторську графіку дизайнери мають можливість не лише створювати оригінальні пакування, але й популяризувати культурну спадщину України на сучасному ринку. У цьому контексті дизайн набуває соціального значення, адже він не лише рекламує товар, а й формує уявлення про Україну як країну з багатою культурною спадщиною та оригінальним творчим потенціалом.

Ключові слова: графічний дизайн, дизайн пакування, авторська ілюстрація, комунікація, національна ідентичність.

Hanotska Olha. AUTHOR'S ILLUSTRATION AS A MEANS OF COMMUNICATION IN MODERN PACKAGING DESIGN

*Packaging design is an important component of modern communication between a brand and its consumer. Packaging serves not only a functional purpose by ensuring the preservation of the product, but also becomes a means of conveying information, cultural heritage, and emotional messages. In today's conditions, when many products on the market have similar characteristics, it is the visual design that allows brands to stand out among competitors. The use of **custom illustration** in packaging design is gaining increasing popularity due to its ability to give a product uniqueness, establish an emotional connection with the target audience, emphasize the cultural component of the product, and, importantly, highlight its national identity.*

Ukrainian culture is rich in traditions, symbolism, and vivid artistic examples, which serve as a source of inspiration for contemporary designers. This article explores the potential of custom illustration as a means of communication in modern packaging design. Thus, an illustration on the surface of packaging becomes a multifaceted tool that interacts with its form, emphasizing its uniqueness, creating an associative link between the product and the consumer, and adding emotional depth to the design. In the case of custom illustration, it also provides an opportunity to turn each package into a work of art, increasing its value and significance in the eyes of the audience.

The paper emphasizes the importance of illustration as a tool for preserving national identity amid the growing interest in local and traditional products. Through custom graphics, designers have the opportunity not only

to create original packaging but also to promote Ukraine's cultural heritage in the modern market. In this context, design acquires social significance, as it not only advertises a product but also shapes the perception of Ukraine as a country with a rich cultural heritage and distinctive creative potential.

Key words: *graphic design, packaging design, custom illustration, communication, national identity.*

Вступ. Сучасна упаковка в Україні активно розвивається, відображаючи як глобальні тенденції, так і унікальні національні особливості. В останні роки значна увага приділяється не лише функціональності пакування, але й його естетичному, культурному та комунікаційному аспектам. Пакування стало важливим інструментом, за допомогою якого бренди не лише просувають свою продукцію, але й формують емоційний зв'язок зі споживачем, підкреслюючи власну ідентичність та цінності.

Упаковка товару є першим фізичним дотиком бренду до споживача і виконує функцію невербального комунікатора. Академічний аналіз підтверджує, що упаковка «грає далеко не останню роль у сприйнятті товару покупцями» і є «частиною успіху продажу, привертаючи увагу до бренду» [6, с. 86]. Вона виступає як критичний маркетинговий інструмент, який повинен миттєво передавати ідентичність і пропозицію продукту.

Дизайн пакування використовує комплексну візуальну мову, що включає ілюстративні елементи, графіку, типографіку та колірну палітру, для передачі «особистості та цінностей» бренду [10, с. 107]. В умовах роздрібної торгівлі та самообслуговування пакування ефективно замінює торгового представника, оскільки воно є першим і часто єдиним «продавцем» на полиці. «Ефективність авторської ілюстрації в цьому контексті полягає в її здатності не просто інформувати, а миттєво захоплювати увагу та створювати емоційний якір» [10, с. 108].

Матеріали та методи. Для дослідження історико-мистецтвознавчого підґрунтя даної теми були використані монографії, наукові статті, крім того візуальні матеріали. Вагомим дослідженням у сфері дизайну упаковки, її різноманітних функціональних особливостей є робота Томаса Хайна «Тотальна упаковка». Відомий критик дизайну Томас Хайн розкриває витончені способи, якими

сучасні виробники звертаються до наших емоцій, щоб продавати свою продукцію. Простежуючи мистецтво та науку дизайну упаковки від його появи в минулому столітті до сучасних образів брендів, які миттєво впізнаються. [7].

Також серед вагомих робіт українських авторів можемо пригадати роботу Кривошея В. М. «Упаковка в українських реаліях», де автор розкриває сутність минулого, сьогодення і майбутнього упаковки та української пакувальної промисловості. У цій роботі переплітаються історичні факти, реальні події та статистика з історією створення й розвитку українських компаній, університетських і наукових центрів. Тут же яскраві картини про спеціалістів – професіоналів, що створювали і розвивають сучасне виробництво пакувальної продукції. «Упаковка в українських реаліях» системно, логічно і послідовно веде своєрідний літопис розвитку української пакувальної індустрії, дає їй повну еволюційну і, навіть, революційну картину [5].

Про серії та системні лінії в дизайні пакувальної продукції зазначає у своїй статті Тетяна Божко, зокрема вказуючи: «Завдання на проектування асортиментного ряду пакувальної продукції передбачають фахове використання засобів графічного дизайну як специфічної системи. Важливими складниками такої системи, що перебирають на себе комунікативну функцію, є формування пакувань, композиційні схеми взаємодії модульно-конструктивних та комунікативних елементів пакувальної продукції, образно-стильові характеристики елементів графічної ідентифікації та кольорографічне кодування» [1, с. 55].

Говорячи про візуальну складову, ілюстрація, зокрема українська, має багатий історичний контекст, що відображає важливі культурні та соціальні процеси. Від 1960-х років і до сьогодні в Україні розвиток ілюстрації на

пакованні зазнав змін, що відображали етапи історичних і політичних змін, а також розвитку дизайну.

Аналізуючи літературні джерела з теми щодо ілюстрації, маємо зупинитися на роботі Дерекса Бразелла і Джо Девіса «Як зрозуміти ілюстрацію». У цій роботі проаналізовано досить еkleктичну, проте ретельно дібрану колекцію зображень і проєктів. Метою авторів було дослідити функцію ілюстративних образів і контексту, у якому вони створювалися, широту тематики, із якою працює ілюстрація, а також процеси та взаємозв'язки, що зумовлюють її створення й інтерпретацію [2].

Серед українських авторів маємо відмітити магістерське дослідження Корніх М. «Українська книжкова ілюстрація в контексті розвитку європейської графіки», оскільки у роботі здійснено розвідки витоків, особливостей та сучасного стану розвитку української книжкової ілюстрації у рамках загальноєвропейського художнього процесу. За результатами аналізу наукової літератури виявлені особливості графічних технік та художніх прийомів відповідно до основних етапів стильової еволюції в європейському графічному мистецтві [4, с. 16].

З 1960-х років в Україні активно розвивалася графіка, включаючи книжкову ілюстрацію, що стала важливим елементом культурного обміну та ідентичності. Ілюстратори, такі як Владислав Єрко, піднімали рівень книжкової ілюстрації до рівня мистецтва, виготовляючи детально продумані композиції для класичних і сучасних творів, що приносили міжнародну популярність Україні. Важливу роль також відіграли художники, що працювали в області постерного мистецтва і ілюстрацій для журналів та реклам, таких як Сергій Майдуков.

З 1990-х років ілюстрація в Україні знову отримала розвиток завдяки змінам у суспільстві та економіці, сприяючи впровадженню нових стилів у графічному дизайні, в тому числі в дизайні пакування. Українські дизайнери почали активно працювати з ілюстрацією в комерційних проєктах, зокрема для брендів і нових виробів на ринку, що поставили високі вимоги саме до упаковки.

Сьогодні українські ілюстратори, такі як Тетяна Якунова, Олена Моргунова, Антоніна Юрченко та інші, поєднують традиційні елементи з сучасними трендами, працюючи для міжнародних брендів і застосовуючи нові техніки, від цифрових до ручних методів.

Аналіз літературних джерел з теми ілюстрації в дизайні упаковки підтверджує важливість цього елемента як ключового засобу комунікації між продуктом і споживачем. Ці дослідження, доповнені роботами інших авторів, сприяють розумінню ілюстрації як стратегічного інструменту, що поєднує естетику, функціональність і комерційний потенціал. Вони допомагають дизайнерам створювати упаковку, яка не лише приваблює увагу, але й відповідає культурним, соціальним і маркетинговим потребам сучасного ринку.

У роботі було розглянуто різні методи дослідження, які використовувалися для аналізу та розробки дизайну пакування з авторськими ілюстраціями. Методи історико-культурного аналізу, візуального дослідження, порівняння, художньо-композиційного підходу та експериментування дозволили створити оригінальні рішення, що поєднують національні традиції з сучасними тенденціями. Ці методи сприяли залученню ідей із культурного контексту, точному вивченню візуальних особливостей, творчому підходу до адаптації ілюстрацій та їх практичному застосуванню у дизайні пакувань.

Результати. У дизайні пакування ілюстрація стає ключовим елементом, який здатний не лише привертати увагу, а й формувати унікальний образ бренду. Ілюстрація в пакованні виконує подвійну функцію: вона є декоративним елементом і засобом комунікації між продуктом і споживачем. Ми можемо тут зазначити про певні особливості *візуальної мови*: через кольори, форми, стилі малюнку та композиційні рішення ілюстрація передає ключові повідомлення про продукт і його позиціонування; *емоційного впливу*: авторська графіка здатна викликати певні емоції – від відчуття розкоші та естетики до легкості і гумору, ця емоційна реакція впливає на рішення про покупку та формує позитивні асоціації з брендом; а також

впізнаваність бренду: унікальна ілюстрація стає «візитною карткою» продукту. Споживач, навіть не читаючи назву, може впізнати бренд за стилістикою малюнку або композиційними елементами.

Якщо проаналізувати види ілюстрацій, які сьогодні використовують в дизайні пакування, то можна виділити три основні напрямки:

Стокова ілюстрація – готові зображення, доступні для купівлі та використання багатьма компаніями. Вони економічні, але не унікальні; існує ризик повторення одних і тих самих образів у різних брендів.

Корпоративна ілюстрація – створюється всередині компанії або для конкретного бренду, часто на основі корпоративного стилю. Вона більш індивідуальна, проте може залишатися обмеженою шаблонними графічними підходами.

Авторська ілюстрація – повністю індивідуальна, створена конкретним ілюстратором з урахуванням концепції продукту. Вона максимально унікальна, дозволяє брендованому образу бути неповторним і не дублюватися в інших комунікаціях. Авторська ілюстрація надає «здатність конструювати повністю оригінальні, виконані на замовлення середовища, які спалахують уявою та артикують принципи бренду з винятковою точністю» [11, с. 149].

Це дослідження присвячено саме авторській ілюстрації в дизайні упаковки, оскільки це унікальний графічний твір, створений конкретним художником чи ілюстратором, що не дублює чужі роботи і не базується на стандартних шаблонах. У контексті графічного дизайну та пакування вона виконує функцію не лише декоративного елемента, а й носія індивідуальності бренду. Завдяки авторській ілюстрації упаковка набуває власного обличчя: кожен елемент композиції, кольорова гама та стиль малюнку відображають характер продукту, цільову аудиторію та концепцію бренду. Особливо цінним є те, що авторська графіка дозволяє створювати неповторний «голос візуальної комунікації», який складно відтворити конкурентам. «Крім того, ілюстрація дає бренду повний контроль над

зображенням, дозволяючи створити ідеалізований або метафоричний образ, який відповідає високим «аспіраціям» споживача» [3]. Ця здатність до ідеалізації та уникнення буквральності є ключовою для емоційного брендингу. Ілюстрація може усунути небажані візуальні шуми або реалістичні недоліки, створюючи чистий, стилізований образ.

На відміну від стокових або шаблонних зображень, авторська ілюстрація відображає індивідуальний творчий підхід, унікальний стиль митця та здатна формувати довіру споживача до бренду, оскільки споживачі асоціюють ручну роботу з щирістю, натуральністю та увагою до деталей. Наприклад, використання ручної графіки або акварельних технік у пакуванні чаю чи шоколаду часто асоціюється з натуральністю, екологічністю та домашнім теплом, індивідуальністю та унікальністю продукту, тоді як мінімалістичні лінійні ілюстрації можуть комунікувати сучасність і технологічність. Візуальний образ стає «мовою» бренду, здатною передавати складні смисли без тексту, а також виділяти продукт на полицях магазинів серед конкурентів.

Сучасний дизайн пакування характеризується декількома провідними тенденціями у використанні ілюстрацій:

Екологічна естетика – зростає попит на зображення, що відображають натуральність, органічність і турботу про довкілля. Це часто реалізується через ручні замальовки рослин, тварин і природних текстур.

Ретро- та вінтажний стиль – звернення до ілюстративної стилістики минулого для виклику ностальгії та створення відчуття «перевіреного часом» продукту.

Мінімалізм і концептуальна простота – використання чітких ліній та обмеженої палітри, що робить дизайн лаконічним та адаптивним для різних форматів.

Авторська індивідуальність – бренди активно залучають відомих художників та ілюстраторів для створення лімітованих серій пакування, що перетворює їх на колекційні об'єкти.

Ці тенденції часто поєднуються з цифровими технологіями (AR-доповнення,

інтерактивні елементи), що розширюють можливості взаємодії споживача з пакуванням.

Відомий своїми грайливими та експресивними ілюстраціями Дональд Робертсон (Donald Robertson), якого часто називають «the Andy Warhol of Instagram», створив колекційні арт-пакування для відомих брендів (Coca-Cola, Estée Lauder, Smashbox, Rolex тощо), його ілюстрації активно використовуються у дизайні упаковки та рекламних кампаніях (рис. 1).

Ілюстрації Дональда Робертсона завжди мають «емоційний заряд» – вони створюють відчуття гри, іронії, безпосередності. Символіка (губи, серця, обличчя) легко зчитується і зрозуміла широкій аудиторії. Такі ілюстрації підкреслюють демократичність бренду й орієнтовані на масову культуру. Для Coca-Cola він використав образ губ і поцілунків як символ насолоди та обміну емоціями. У косметичних продуктах (Smashbox) малюнки створюють асоціації з декоративною косметикою, підсилюючи відчуття краси й експерименту. У дизайні годинника Rolex губи та символи перетворюють люксовий предмет на «арт-об'єкт», стираючи межу між масовою культурою і high-end. Візуальна мова яскрава та смілива, використовуються

насичені кольори та контрастні поєднання, повторюваність мотивів нагадує характерні особливості поп-арту, наївна графіка, поєднує елементи дитячого малюнка й модної ілюстрації, стрімкі, експресивні мазки зберігають ефект «живого малюнка». Отже, ілюстрації Дональда Робертсона на упаковці можна охарактеризувати як експресивні, поп-артові, комунікативно насичені, що перетворюють комерційний продукт на арт-об'єкт та носій емоційного послання, виконують роль «візуального акценту», що миттєво привертає увагу, роблячи упаковку виразною з будь-якого ракурсу.

Упаковка Fresh Rose Face Mask, виконана Джо Реткліфф (Jo Ratcliffe), є прикладом витонченої інтеграції авторської ілюстрації у сучасний дизайн косметичної продукції. Лондонська ілюстраторка перетворила пакування маски для обличчя на яскравий квітковий шедевр, використовуючи туш та гуаш (рис. 2).

Реткліфф використала техніку туші та гуаші, що дозволило досягти виразності мазків і живої фактурності зображення. Квіткові мотиви – рожеві бутони та пелюстки – створюють атмосферу легкості, ніжності й натуральності, підкреслюючи головний інгредієнт маски. Ілюстрація має рукотворний

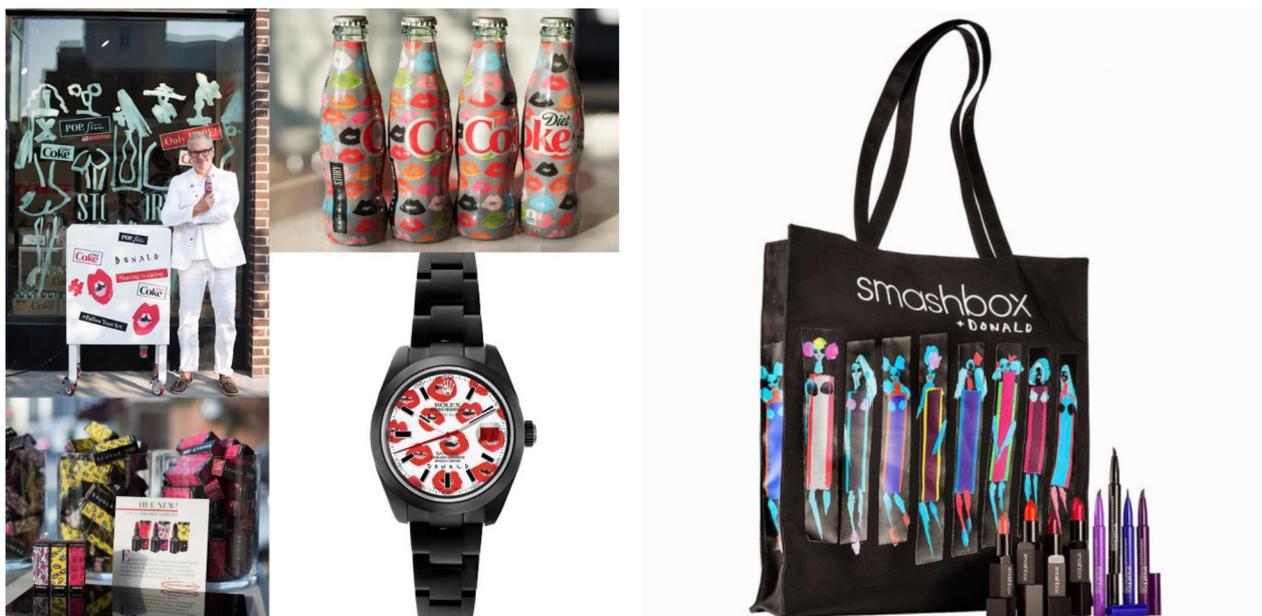


Рис. 1. Дональд Робертсон. Співпраця з брендами (Coca-Cola, Estée Lauder, Smashbox, Rolex), USA.

<https://www.glamour.com/story/smashbox-donald-robertson>



Рис. 2. Джо Реткліфф (Jo Ratcliffe) Fresh Rose Face Mask. London. 2015.

<https://www.allure.com/story/fresh-jo-ratcliffe-collaboration>

характер – відчувається художня експресія та динаміка лінії. Вона зберігає поєднання елегантності та яскравості, що наближує дизайн до світу модної ілюстрації. Візуальна мова апелює до емоцій, створюючи образ розкоші та природної краси. Авторська ілюстрація стає ключовим елементом айдентики продукту, роблячи його впізнаваним серед конкурентів. Квіткові орнаменти плавно об'єднують упаковку та баночку, створюючи відчуття цілісності. Водночас дизайн набуває унікальності та індивідуальності, чого часто бракує масовим продуктам. Ілюстрація Джо Реткліфф не лише прикрашає, а й передає головну ідею бренду – натуральність, свіжість і витончену естетику. Вона формує емоційний контакт із покупцем, адже квіткові мотиви уособлюють жіночність, романтику та турботу. Отже, робота Джо Реткліфф для Fresh Rose Face Mask є прикладом того, як авторська ілюстрація здатна трансформувати комерційне пакування у справжній арт-об'єкт, поєднавши функціональність і мистецьку виразність.

Пакистанська ілюстраторка Шехзіл Малік (Shehzil Malik), створила упаковку для проекту CHARU, прикрашену культурно насиченими дудлами, що прославляють місцеве фермерство та кулінарні традиції регіону (рис. 3).

Ці ілюстрації на етикетках мають дуже виразний авторський стиль лаконічної графіки з яскравими акцентами та цифровим колажем. Центральною темою є жіночий силует, наповнений багатим візуальним світом: квітами, деревами, плодами абрикоса,

пейзажами. Силует жінки стає метафорою природи, краси та гармонії – підкреслюючи натуральність і органічність продукту. Візуальні елементи (сад, дерева, квіти, птахи, тварини) символізують зв'язок із природою, родючість та екологічність. Композиція побудована на принципі заповнення силуетів декоративними візерунками, що нагадує орнаментальність народного мистецтва. Є вплив східної мініатюри та фольклорної декоративності, але в сучасній інтерпретації. Персоніфікація у вигляді жіночого образу створює емоційний контакт і асоціюється з красою та турботою про себе. Використання етнічних мотивів допомагає бренду виділитися на глобальному ринку як унікальному й автентичному. Ілюстрації мають поетичний і декоративний характер, поєднують культурні коди Пакистану з сучасною стилістикою, завдяки чому продукт сприймається не лише як олія, а як естетичний та емоційний досвід. Це приклад, як авторська ілюстрація перетворює етикетку на витвір мистецтва, додаючи бренду культурної глибини та художньої унікальності.

Нерідко авторські ілюстрації в дизайні упаковки не лише прикрашають упаковку, а й стають головним комунікативним елементом, який підкреслює дружність бренду, культурну багатогранність смаків та створює веселий і запам'ятовуваний образ, поєднуючись із самим продуктом всередині. Таким цікавим проектом є робота польської ілюстраторки Магдалени Бурджинської (Magdalena Burdzyńska) у співпраці з Podpunkt бренду Meatless (рис. 4).

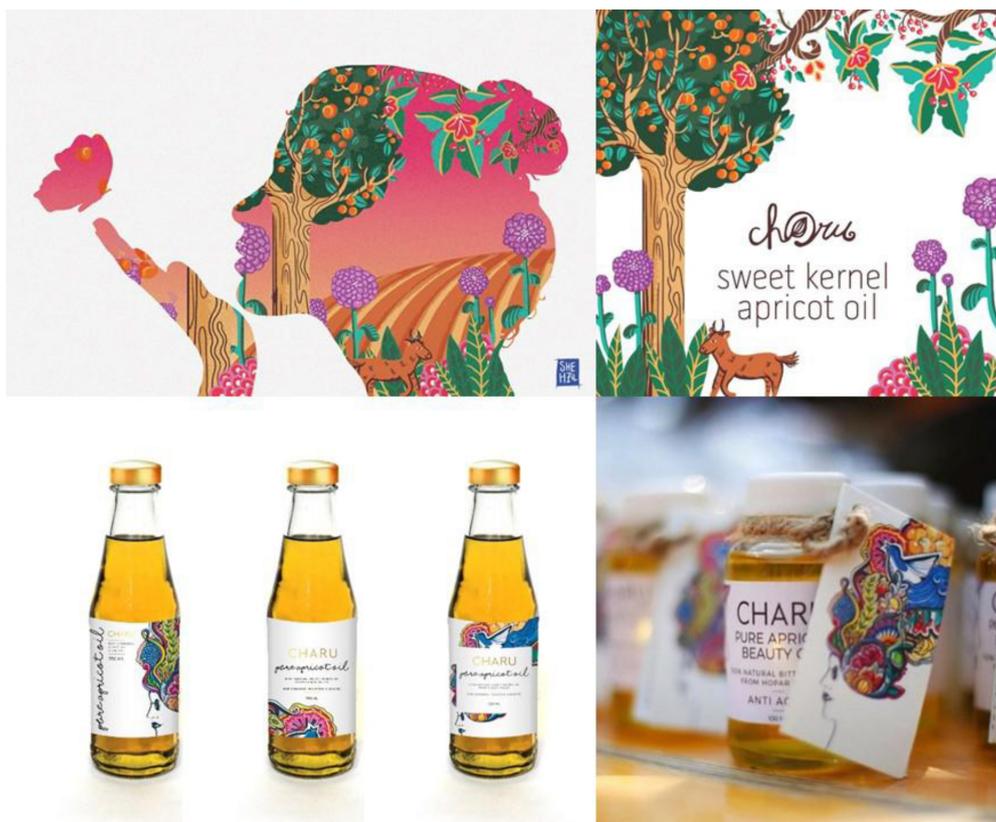


Рис. 3. Шехзіл Малік (Shehzil Malik). CHARU. Pakistan. 2018.

<https://www.behance.net/gallery/60422643/CHARU-Branding>

На упаковках зображені стилізовані персонажі, що «оживлюють» сам продукт. Сосиски або соуси з віконцем упаковки стають «тілом» персонажа, а ілюстрація довкола формує «голову, руки та ноги». Такий прийом створює інтерактивний ефект: продукт і ілюстрація працюють разом, формуючи цілісний образ. Ілюстрації плоскі, виконані у мінімалістичному векторному стилі з використанням насичених локальних кольорів. Домінує проста, але виразна графіка без надмірних деталей, що підсилює дружність та доступність образу. Використання яскравих фонів створює веселий, динамічний настрій. Кожен персонаж має культурну чи смакову «ідентичність» (каррі – в індійському образі, іспанські ковбаски – у танцівниці, італійські – у вигляді кухаря тощо). Це відображає поєднання смаку і національних кулінарних асоціацій, допомагаючи покупцю швидше ідентифікувати смакову варіацію. Легка іронія та жартівливість візуальної мови робить бренд більш дружнім, наближеним до молоді

та креативної аудиторії. «Живі» персонажі викликають усмішку і емоційний контакт.

Цікавою є стратегія поєднання локальної культури, авторської графіки та цифрових технологій, що може перетворити упаковку на емоційний і культурно релевантний інтерфейс для споживача. Можемо це переглянути у проекті вірменської студії Backbone Branding бренду Mrgastan (у перекладі з вірменської – «Земля фруктів»). Співпраця ілюстраторки Маріам Степанян (Mariam Stepanyan), графічного дизайнера Мане Будагян (Mane Budaghyan) та аніматора Сахака Зарбабян (Sahak Zarbabyan) надає нам можливість відправитися у візуальну подорож природи Вірменії через упаковку: дизайнерське рішення працює як електронна поштівка – мотивує пізнати країну та, можливо, її відвідати фізично (рис. 5).

Кожна ілюстрація – це міні-пейзаж, вбудований у форму фрукта, що візуально перетворює банку джему на «вікно в природу Вірменії». Ілюстрації виконані у яскравій живописній манері, що поєднує



Рис. 4. Magdalena Burdzyńska/ Podpunkt Meatless. Poland 2020

<https://www.behance.net/gallery/95808783/Meatlesspackaging>



Рис. 5. Mariam Stepanyan / Backbone Branding, Mrgastan. Вірменія. 2020

backbonebranding.com/packagingoftheworld.com

декоративність і стилізацію пейзажів: гори, поля, дерева, квіти – усе наче зазирнуло всередину фрукта. Функція AR дозволяє не просто побачити пейзаж, а й відчутти його через зорову, слухову та емоційну взаємодію. Ілюстрації оживають завдяки доповненій реальності через застосунок ARloora: рух, звуки, анімації рослин і тварин оживляють сюжет, створюючи ефект занурення.

Аналізуючи деякі цікаві проекти українських авторів, хотілося б зупинитися на ще декількох цікавих прикладах, оскільки вони демонструють дещо інші впровадження авторської ілюстрації в дизайні упаковки. Наприклад робота Олени Гаврилюк та Анастасії Чурбанової агенції Dozen бренду Half&Half, яка нещодавно стала багатократним переможцем престижних конкурсів

з дизайну упаковки. (рис. 6). Цей приклад авторської ілюстрації у дизайні упаковки має дуже виразне візуальне рішення, де ілюстрація стає головним комунікаційним елементом. На кожному пакуванні зображені сюжетні сценки з домашніми улюбленцями та їхніми власниками – такий собі storytelling – історії, які легко впізнає кожен власник.

В центрі – не сам продукт (корм для тварин), а взаємодія людини з твариною, що одразу викликає асоціацію з любов'ю, турботою, емоційним зв'язком. Використано лінійну графіку з мінімальними деталями: прості контури, рівномірні площини кольору. У центрі композиції – одна ключова дія (обійми з собакою, ігри з котом, відпочинок удома тощо). Персонажі намальовані у дружньому, навіть коміковому стилі, що робить



Рис. 6. Олена Гаврилюк, Анастасія Чурбанова / Dozen. Half&Half. Україна 2024.

<https://dozen.agency/ua/works/halfandhalf>

бренд легким і позитивним. Кожен вид корму має свій яскравий фон, колір фону виконує роль ідентифікатора та створює динамічний, сучасний образ. Чорна лінійна ілюстрація на контрастному фоні добре читається здалеку. Ілюстрації на цих упаковках є сюжетними, емоційними та мінімалістичними, їхня особливість у використанні *storytelling*, що робить бренд теплим, близьким і впізнаваним. «У сучасному маркетингу пакування функціонує як основна платформа для *storytelling* бренду. Пакування, орієнтоване на історію, дозволяє бренду комунікувати свою історію, місію та цінності у спосіб, що «персоналізує досвід бренду», змушуючи споживачів відчувати себе частиною більшого нарративу [8].

Проект «Дувоквіт» – це колекція ароматизованих свічок, створена Львівською свічковою мануфактурою у кооперації з українським брендом високої парфумерії Arboretum. Цей дизайн пакувань та етикеток для свічок з характерними ілюстраціями передає атмосферу лісу, сонячних днів, родинного тепла і дитячих свят (рис. 7). Графічна дизайнерка та ілюстраторка зі Львова Ірина Корчук спеціалізується на векторній графіці та техніці паперового вирізання.

Ілюстрації, виконані нею, передають затишок і ностальгію завдяки декоративним, інтимним сюжетам у формі фантазійних візерунків, що створюють багатопланову емоційну ауру упаковки. Використані візуальні елементи мають органічну авторську стилістику, яка резонує з натуральністю та преміальністю продукту. Таким чином, трансформація мальованої ілюстрації у папер-каттинг дозволила надати упаковці преміального, декоративного і водночас автентичного характеру.

Упаковка проекту «Квітка Душі» Анастасії Кравчини демонструє виразне та продумане застосування авторської ілюстрації, яка стає не лише декоративним елементом, а повноцінним носієм змісту й культурного коду бренду. Композиції виконані у техніці монохромного графічного рисунка, що підсилює автентичність та національний характер продукції (рис. 8).

Основний стиль ілюстрацій – деталізована ручна графіка, натхненна українським фольклором, народною побутовою культурою та гумористичними замальовками з життя. На упаковці зображено персонажів народних пісень, танців, міфологічні образи та побутові сцени, що створюють емоційно



Рис. 7. Ірина Корчук. Дувokit Україна.2024

https://www.behance.net/gallery/196459781/DYVOKVIT-PACKAGING-AND-LABELS-DESIGN-FOR-CANDLES?tracking_source=project_owner_other_projects



Рис. 8. Анастасія Кравчина / кер. Ольга Ганоцька. Магістерський проєкт з дизайну упаковки «Квітка душі», Україна. ХДАДМ. 2024

насичений наратив – теплий, живий, щирий. Композиційно ілюстрації охоплюють усю площину упаковки, об'єднуючи фронтальні, бічні та верхні площини в цілісний візуальний простір. Це робить упаковку інтерактивною: кожен її бік відкриває новий фрагмент історії. Колірна гама мінімалістична: використано контраст чорно-білих ілюстрацій з акцентом у вигляді бордового логотипу, що створює баланс між традиційністю та сучасною візуальною мовою.

Форми трьох різних упаковок – циліндрична, прямокутна та складна геометрична коробка – підсилюють візуальну динаміку колекції. Незалежно від форми, всі вони об'єднані єдиною авторською манерою, що забезпечує цілісність лінійки. Таким чином, проєкт демонструє, як авторська ілюстрація може формувати унікальну айдентіку бренду, створювати емоційну цінність продукту та підсилювати культурний контекст, що є ключовим у сучасному підході до дизайну упаковки.

В аналізі відомих кейсів співпраці художників-ілюстраторів з брендами можемо зробити певні висновки щодо сучасних трендів впровадження авторської ілюстрації в дизайні пакування (мінімалізм з акцентом на ілюстрацію, flat-дизайн, колаж, наївна графіка, AR-ілюстрації тощо) та функцій у комунікації (ідентифікаційна (візуальний код бренду); емоційна (створення настрою та історії); інформаційна (передача смислів і цінностей); культурна (збереження локальної ідентичності). Оптимальна стратегія полягає не у виборі між креативністю та зручністю, а в їхній успішній комбінації. «Авторська ілюстрація повинна бути естетичним активом, інтегрованим у функціонально-дружнє пакування. Вищий рівень задоволення від бренду досягається саме

завдяки цілісній пропозиції, яка забезпечує як візуальне задоволення, так і практичну зручність» [9].

Висновки

Авторська ілюстрація у сучасному дизайні пакування є потужним інструментом комунікації, який виходить за межі декоративності, перетворюючись на носій брендової ідеї, культурної ідентичності та цінностей.

1. Синтез функцій: ілюстрація інтегрує естетичну привабливість, інформативну чіткість і функціональність, підкреслюючи переваги форми пакування. Наприклад, вона може акцентувати увагу на зоні відкриття або створювати послідовний наратив на багатограничних площинах.

2. Формування арт-об'єкта: завдяки унікальному стилю, пакування набуває статусу колекційного чи арт-об'єкта (кейси Дональда Робертсона, Fresh Rose Face Mask).

3. Емоційна та культурна релевантність: ілюстрація виступає ефективним засобом для сторітелінгу та збереження національної ідентичності, особливо в українському контексті, де вона популяризує культурну спадщину. Успіх українських агенцій на міжнародних конкурсах (наприклад, Dozen на Pentawards) підтверджує, що інвестиції у сміливу авторську графіку забезпечують комерційний успіх та підвищують візуальну культуру.

4. Інноваційний потенціал: сучасні тенденції свідчать про важливість поєднання авторської графіки з технологіями (AR, цифрові програми), що відкриває нові формати взаємодії, роблячи пакування динамічним і занурюючим інтерфейсом.

У цілому, авторська ілюстрація є стратегічним активом, який забезпечує бренду естетичну унікальність, функціональність і глибокий емоційний зв'язок із цільовою аудиторією.

Література:

1. Божко Т. Серії та системні лінії в дизайні пакувальної продукції. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну* 2018. № 1, С. 50–58.
2. Бразелл Д., Девіс Д. Як зрозуміти ілюстрацію. Київ : ArtHuss, 2019. 176 с.
3. Бриксанов В. Емоційний брендинг: як створити міцний зв'язок з клієнтами. *Brander*. 2024. URL: <https://brander.ua/blog/emotsiynnyu-brendynh-i-stvorenniya-zvyazku-z-kliyantamy> (дата звернення: 23.10.2025).
4. Корніх М. С. Українська книжкова ілюстрація в контексті розвитку європейської графіки: магістерська робота. Кривий Ріг : КДПУ, 2021. 129 с.

5. Кривошей В. Н. Упаковка в українських реаліях. Київ : ІАЦ «Упаковка», 2023. 356 с.
6. Морозова Т. О. Проектування підприємства по виготовленню подарункових паковань з дослідженням особливостей застосування програмного забезпечення для конструювання макетів паковань: магістерська дисертація. Київ : НТУУ «КПІ», 2017. 136 с.
7. Hine T. *The Total Package*. Little, Brown Book Group, 1998. 304 с.
8. Nathan Felix *The Art of Storytelling Through Packaging*. *Bottlestore Blog*. 2024. URL: <https://blog.bottlestore.com/the-art-of-storytelling-through-packaging/> (дата звернення: 15.10.2025).
9. Penna M. *How Storytelling in Packaging Design Build Loyalty & Trust*. *The Traceability Hub*. 2024. URL: <https://thetraceabilityhub.com/how-storytelling-in-packaging-design-build-loyalty-trust/> (дата звернення: 28.10.2025).
10. Sharma Rajeev, Chaturvedi Khushboo. *Exploring the Efficacy of Integrating Illustration in Package Design*. *ShodhKosh: Journal of Visual and Performing Arts*. 2024. Vol. 5, Issue 1. P. 107–113. URL: <https://www.granthaalayahpublication.org/Arts-Journal/ShodhKosh/article/download/677/774/6877> (дата звернення: 21.10.2025).
11. Wang Regina W. Y., Chen Wen-Chun *The Study On Packaging Illustration Affect On Buying Emotion*. *Proceedings of IASDR Conference*. 2017. P. 147–158. URL: <https://www.sd.polyu.edu.hk/iasdr/proceeding/papers/THE%20STUDY%20ON%20PACKAGING%20ILLUSTRATION%20AFFECT%20ON%20BUYING%20EMOTION.pdf> (дата звернення: 18.10.2025).

References:

1. Bozhko, T. (2018). *Serii ta systemni linii v dyzaini pakuvalnoi produktsii* [Series and systemlines in packaging design]. *Demiurh: idei, tekhnolohii, perspektyvy dyzainu*, (1), 50–58. [in Ukrainian].
2. Brazell, D., & Davis, D. (2019). *Yak zrozumity iliustratsiiu* [How to understand illustration]. Kyiv : ArtHuss. [in Ukrainian].
3. Bryksanov, V. (2024). *Emotsiinyi brendynh: yak stvoryty mitsnyi zv'iazok z kliientamy* [Emotional branding: How to create a strong connection with clients]. *Brander*. Retrieved from <https://brander.ua/blog/emotsiinyy-brendynh-i-stvorennya-zvyazku-z-kliientamy> (Accessed: October 23, 2025). [in Ukrainian].
4. Kornikh, M. S. (2021). *Ukrainska knyzhkova iliustratsiia v konteksti rozvytku yevropeiskoi hrafiky* [Ukrainian book illustration in the context of the development of European graphics] (Master's thesis). Kryvyi Rih: KDPU. [in Ukrainian].
5. Kryvoshei, V. N. (2023). *Upakovka v ukrainskykh realiiakh* [Packaging in Ukrainian realities]. Kyiv : IATs “Upakovka”. [in Ukrainian].
6. Morozova, T. O. (2017). *Proektuvannia pidpriemstva po vyhotovlenni podarunkovykh pakovan z doslidzhenniam osoblyvostei zastosuvannia prohramnoho zabezpechennia dlia konstrukttsii maketiv pakovan* [Designing an enterprise for the production of gift packaging] (Master's thesis). Kyiv : NTUU “KPI”. [in Ukrainian].
7. Hine, T. (1998). *The total package*. Little, Brown Book Group.
8. Felix, N. (2024). *The art of storytelling through packaging*. *Bottlestore Blog*. Retrieved from <https://blog.bottlestore.com/the-art-of-storytelling-through-packaging/> (Accessed: October 15, 2025).
9. Penna, M. (2024). *How storytelling in packaging design builds loyalty & trust*. *The Traceability Hub*. Retrieved from <https://thetraceabilityhub.com/how-storytelling-in-packaging-design-build-loyalty-trust/> (Accessed: October 28, 2025).
10. Sharma, R., & Chaturvedi, K. (2024). *Exploring the efficacy of integrating illustration in package design*. *ShodhKosh: Journal of Visual and Performing Arts*, 5(1), 107–113. Retrieved from <https://www.granthaalayahpublication.org/Arts-Journal/ShodhKosh/article/download/677/774/6877> (Accessed: October 21, 2025).
11. Wang, R. W. Y., & Chen, W.-C. (2017). *The study on packaging illustration affect on buying emotion*. *Proceedings of IASDR Conference*, 147–158. Retrieved from <https://www.sd.polyu.edu.hk/iasdr/proceeding/papers/THE%20STUDY%20ON%20PACKAGING%20ILLUSTRATION%20AFFECT%20ON%20BUYING%20EMOTION.pdf> (Accessed: October 18, 2025).

Стаття надійшла: 27.11.2025

Прийнято: 16.12.2025

Опубліковано: 30.12.2025

Гетьман Оксана Павлівна,

доктор філософії,

старший викладач кафедри дизайну

Державного закладу «Луганський національний

університет імені Тараса Шевченка»

ORCID ID: 0000-0002-5758-9683

oksana.gethman@gmail.com

ПЕРСОНАЛЬНИЙ БРЕНД І ПОРТФОЛІО У ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ДИЗАЙНЕРА

У статті здійснено комплексний аналіз персонального бренду та портфоліо як взаємопов'язаних складників професійної діяльності дизайнера в умовах динамічного розвитку креативних індустрій та цифрового середовища. Обґрунтовано, що персональний бренд виступає не лише ефективним інструментом професійної самопрезентації, а й формою усвідомлення дизайнером власної ідентичності, системи цінностей, етичних принципів та авторської позиції. У статті детально розглянуто структурні компоненти персонального бренду дизайнера, до яких віднесено індивідуальний стиль, набір професійних компетентностей, комунікативну стратегію, а також репутаційний капітал, що формує довіру та впізнаваність у професійному середовищі.

Особлива увага приділена портфоліо як ключовому засобу візуальної комунікації, що забезпечує репрезентацію творчого досвіду, концептуального мислення та практичних результатів дизайнерської діяльності. Проаналізовано функції портфоліо у контексті формування професійного іміджу, підвищення конкурентоспроможності та інтеграції дизайнера у професійне середовище. Визначено специфіку сучасних цифрових форматів портфоліо, які не лише розширюють можливості самопрезентації, але й забезпечують інтерактивну взаємодію з цільовою аудиторією, включно з потенційними замовниками, колегами та спільнотами у сфері креативних індустрій.

Метою статті є дослідження взаємозв'язку між персональним брендом і портфоліо дизайнера та визначення їхньої ролі у формуванні професійної ідентичності, ефективній самопрезентації та конкурентоспроможності у сучасному цифровому та креативному середовищі. Досягнення цієї мети передбачає аналіз структурних компонентів персонального бренду, функцій портфоліо, а також виявлення педагогічних стратегій інтеграції цих елементів у процес дизайнерської освіти.

У статті підкреслено значення персонального бренду та портфоліо у системі дизайнерської освіти як чинників розвитку професійної саморефлексії, критичного мислення та готовності майбутніх фахівців до реальних умов професійної діяльності. Наведено аргументи на користь інтеграції стратегій брендингу та роботи з портфоліо у навчальні програми з дизайну, що дозволяє студентам не лише формувати власний стиль та ідентичність, а й ефективно презентувати результати своєї творчої діяльності на ринку праці.

Ключові слова: персональний бренд, портфоліо, дизайнер, професійна ідентичність, самопрезентація, візуальна комунікація, цифрові формати, креативні індустрії, професійна освіта.

Hetman Oksana. PERSONAL BRAND AND PORTFOLIO IN THE PROFESSIONAL ACTIVITY OF A DESIGNER

The article presents a comprehensive analysis of personal branding and portfolios as interconnected components of a designer's professional activity in the context of the dynamic development of creative industries and the digital environment. It is argued that a personal brand serves not only as an effective tool for professional self-presentation but also as a means for a designer to understand their own identity, value system, ethical principles, and authorial position. The article examines in detail the structural components of a designer's personal brand, which include individual style, a set of professional competencies, a communication strategy, and reputational capital that fosters trust and recognition within the professional community.

Particular attention is given to the portfolio as a key tool of visual communication that represents creative experience, conceptual thinking, and practical outcomes of a designer's activity. The functions of portfolios in the context of building a professional image, enhancing competitiveness, and integrating a designer into the professional environment are analyzed. The specificity of modern digital portfolio formats is highlighted, which not

only expand opportunities for self-presentation but also provide interactive engagement with the target audience, including potential clients, colleagues, and communities in the creative industries.

The aim of the article is to investigate the interrelationship between a designer's personal brand and portfolio and to determine their role in shaping professional identity, effective self-presentation, and competitiveness in the contemporary digital and creative environment. Achieving this aim involves analyzing the structural components of a personal brand, the functions of portfolios, and identifying educational strategies for integrating these elements into the process of design education.

The article emphasizes the importance of personal branding and portfolios in the system of design education as factors promoting professional self-reflection, critical thinking, and the readiness of future specialists to operate in real professional conditions. Arguments are provided in favor of integrating branding strategies and portfolio work into design curricula, enabling students not only to develop their own style and identity but also to effectively present the results of their creative work in the job market.

Key words: personal brand, portfolio, designer, professional identity, self-presentation, visual communication, digital formats, creative industries, professional education.

Вступ. У сучасних умовах розвитку креативних індустрій професійна діяльність дизайнера визначається не лише рівнем фахових компетентностей, а й здатністю ефективно презентувати себе у професійному просторі. Глобалізація, цифровізація та зростання конкуренції на ринку праці актуалізують проблему формування персонального бренду дизайнера як стратегії довготривалого професійного позиціонування.

Персональний бренд у сфері дизайну поєднує індивідуальний стиль, систему цінностей, творче мислення та професійну репутацію. У цьому контексті портфоліо виступає ключовим інструментом візуальної комунікації, що матеріалізує професійний образ дизайнера та демонструє рівень його компетентності.

Мета статті полягає у теоретичному аналізі персонального бренду і портфоліо як складників професійної діяльності дизайнера та визначенні їх ролі у системі дизайнерської освіти.

Завдання дослідження: – проаналізувати поняття персонального бренду в контексті дизайнерської діяльності; – визначити функції та структуру дизайнерського портфоліо; – розкрити взаємозв'язок персонального бренду і портфоліо; – охарактеризувати значення цих інструментів у професійній підготовці дизайнерів.

Матеріали та методи. Методологічною основою дослідження є міждисциплінарний підхід, що поєднує положення теорії дизайну, брендингу, візуальної комунікації, культурології та педагогіки мистецтва.

Теоретичну базу становлять праці вітчизняних і зарубіжних дослідників, присвячені проблемам професійної ідентичності, авторського стилю, візуальної репрезентації та комунікативної природи дизайну.

У процесі дослідження використано аналітичний метод для вивчення наукових підходів до трактування персонального бренду; порівняльний метод для зіставлення традиційних і цифрових форматів дизайнерського портфоліо; системно-структурний метод для узагальнення складників професійної самопрезентації дизайнера; а також метод педагогічного аналізу, що дозволив осмислити практику формування портфоліо у навчальному процесі.

Методологічною основою дослідження є праці з теорії дизайну, брендингу, візуальної комунікації та педагогіки мистецтва. У роботі використано аналітичний метод (для вивчення теоретичних підходів до персонального бренду), порівняльний метод (для зіставлення різних форматів портфоліо), системно-структурний метод (для узагальнення складників професійної самопрезентації дизайнера).

Результати. Цифрові інструменти, композиція та візуальна стратегія персонального бренду дизайнера. Формування персонального бренду дизайнера у цифровому середовищі тісно пов'язане з використанням візуальних платформ і графічних інструментів, що забезпечують сталість образу, впізнаваність та ефективну комунікацію з аудиторією. Соціальні мережі, зокрема Instagram, виступають не лише каналами просування, а й простором

візуального позиціонування, де дизайн-проекти, стиль подачі та контент-стратегія формують цілісний професійний образ.

Дослідники зазначають, що успішна присутність у соціальних мережах ґрунтується на поєднанні естетики, системності та зрозумілої авторської позиції. За спостереженнями Г. Керол, візуальний контент у Instagram має працювати як єдина композиційна система, де кожен допис підсилює загальну ідею бренду та формує довіру аудиторії [1]. Таким чином, персональний бренд дизайнера у цифровому просторі набуває рис кураторського проєкту, що потребує планування та композиційної логіки.

Важливу роль у створенні візуального контенту відіграють професійні графічні редактори. Adobe Photoshop залишається базовим інструментом для обробки зображень, створення макетів, підготовки візуалів для соціальних мереж і портфоліо. Використання можливостей шарів, масок, корекцій кольору та роботи з тоск-уп дозволяє дизайнеру контролювати якість і стиль візуального матеріалу [2; 5]. Це забезпечує узгодженість між концепцією бренду та її візуальним втіленням.

Композиційна грамотність є ключовим чинником ефективної візуальної комунікації. Н. Синєпуова підкреслює, що композиція виступає інструментом управління увагою глядача та формування смислових акцентів у візуальному повідомленні [3]. У контексті персонального бренду дизайнера це означає свідоме використання ритму, контрасту, масштабу та кольорових співвідношень як у окремих роботах, так і в структурі портфоліо загалом.

Процес створення портфоліо також пов'язаний з етапом генерації ідей та концептуального осмислення власної творчої ідентичності. Г. Емброуз і Н. Леонард зазначають, що ідея у графічному дизайні формується через аналіз контексту, експеримент та візуальне мислення, а не лише через інтуїтивний пошук [4]. Такий підхід дозволяє дизайнеру будувати портфоліо як логічно вибудовану історію професійного розвитку.

Цифрові платформи для презентації робіт, зокрема Behance, сприяють інтеграції

дизайнера у міжнародне професійне середовище. Створення портфоліо на подібних ресурсах вимагає чіткої структури, якісних візуалів і коротких текстових пояснень, що розкривають ідею проєкту та роль автора [6]. Це підсилює комунікативну функцію портфоліо та його відповідність вимогам сучасного ринку.

Окремої уваги потребує технічна адаптація візуального контенту до форматів цифрових платформ. Дотримання рекомендованих розмірів і пропорцій зображень для соціальних мереж забезпечує коректне відображення робіт і збереження композиційної цілісності [5; 6]. Це підкреслює необхідність поєднання творчого та технічного мислення у процесі формування персонального бренду дизайнера.

Загалом аналіз літературних джерел засвідчує, що персональний бренд і портфоліо дизайнера формуються на перетині композиційної культури, володіння цифровими інструментами та стратегічного мислення. Використання професійних графічних редакторів, знання принципів композиції та розуміння специфіки цифрових платформ дозволяють дизайнеру створити конкурентоспроможний і цілісний професійний образ у сучасному візуальному середовищі.

Персональний бренд дизайнера формується як цілісний образ фахівця у професійному та соціокультурному просторі. Він охоплює як раціональні компоненти (освіта, досвід, професійні навички), так і емоційні складові, пов'язані з довірою, впізнаваністю та авторським стилем.

У креативних професіях персональний бренд виконує функцію ідентифікації та диференціації, дозволяючи дизайнеру зайняти власну нішу на ринку праці. Послідовність стилістичних рішень, публічна активність, участь у професійних проєктах і цифрова присутність сприяють формуванню стійкого професійного образу.

Портфоліо, у свою чергу, виступає візуальним відображенням персонального бренду. Воно не лише демонструє результати діяльності дизайнера, а й розкриває логіку мислення, здатність працювати з концепцією

та контекстом. Сучасні цифрові формати портфоліо розширюють можливості самопрезентації, забезпечуючи інтерактивність і доступність професійного контенту.

Взаємозв'язок персонального бренду і портфоліо має динамічний характер. Зі зміною професійних пріоритетів дизайнер переглядає як власну бренд-стратегію, так і структуру портфоліо, адаптуючи їх до нових умов діяльності.

Висновки. Персональний бренд і портфоліо є взаємопов'язаними та взаємодоповнюваними складниками професійної діяльності дизайнера. Персональний бренд формує концептуальний та ціннісний каркас професійної ідентичності, визначає авторську позицію, набір ключових компетентностей та систему цінностей, які відображають професійний і особистісний стиль дизайнера. У свою чергу, портфоліо забезпечує візуальну й практичну репрезентацію цього каркасу, демонструючи концептуальне мислення, творчий підхід та реальні результати професійної діяльності. Таким чином, взаємодія персонального бренду та портфоліо створює цілісну систему самопрезентації, яка підвищує впізнаваність, репутацію та конкурентоспроможність дизайнера на ринку праці.

У контексті системи дизайнерської освіти персональний бренд і портфоліо мають розглядатися як ключові інструменти

формування професійної культури, розвитку саморефлексії та критичного мислення у студентів. Використання цих інструментів у навчальному процесі сприяє усвідомленому підходу до власної творчості, виробленню професійних стратегій комунікації та підготовці студентів до реальних умов професійної діяльності в умовах конкуренції та цифровізації. Інтеграція персонального бренду і портфоліо у навчальні програми дозволяє студентам систематизувати свій досвід, оформити результати творчих проєктів у структурований і доступний для зовнішньої аудиторії спосіб, а також розвивати навички самопрезентації у цифровому середовищі.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з поглибленим аналізом цифрових стратегій персонального брендингу дизайнерів, вивченням ефективних методів презентації творчого контенту в онлайн-форматах, а також розробкою методичних рекомендацій щодо інтеграції принципів брендингу і роботи з портфоліо у навчальні програми різного рівня. Особливу увагу варто приділити розробці комплексних підходів, які поєднуюватимуть формування професійної ідентичності, розвиток практичних навичок і забезпечення взаємодії з професійною спільнотою через цифрові платформи та соціальні медіа.

Література:

1. Керол Г. Прочитай, якщо хочеш стати зіркою Instagram. Київ: ArtHuss, 2021. 128 с.
2. Посібник користувача Photoshop. Adobe. URL: <https://helpx.adobe.com/ua/photoshop/user-guide.html> (дата звернення: 10.12.2025).
3. Синепупова Н. Композиція: Тотальний контроль. Київ: ArtHuss, 2020. 240 с.
4. Емброуз Г., Леонард Н. Основи. Графічний дизайн 03. Генерування ідей. Київ: ArtHuss, 2019. 192 с.
5. Розміри і формат фото для Instagram та інших популярних соцмереж. Wezom Academy. URL: <https://wezom.academy/ua/razmery-i-format-foto-dlja-instagram-vkontakte-i-drugih-populjarnyh-sotssetej> (дата звернення: 12.12.2025).
6. Creating a portfolio on Behance! Medium. URL: <https://medium.com/vectornator/creating-a-portfolio-on-behance-3d10874cd66f> (дата звернення: 15.12.2025).
7. Digital Painting Techniques: Practical Techniques of Digital Art Masters. Oxford: Elsevier, 2009. 289 p.
8. How to Insert a Photo Into a Product Mock-Up in Adobe Photoshop. Tuts+. URL: <https://design.tutsplus.com/tutorials/how-to-insert-a-photo-into-a-product-mock-up-in-adobe-photoshop-cms-25254> (дата звернення: 5.12.2025).
9. How To Sell On Redbubble in 2022: A Step-by-Step Guide. URL: <https://www.ecompath.com/articles/how-to-sell-on-redbubble> (дата звернення: 9.12.2025).

References:

1. Kerol, H. (2021). Prochytai, yakshcho khochesh staty zirkoiu Instagram [Read this if you want to become an Instagram star]. Kyiv: ArtHuss.
2. Adobe. (2025). Photoshop User Guide. Retrieved December 15, 2025, from <https://helpx.adobe.com/ua/photoshop/user-guide.html>
3. Syniepushova, N. (2020). Kompozytsiia: totalnyi kontrol [Composition: Total control]. Kyiv: ArtHuss.
4. Ambrose, G., & Leonard, N. (2019). Graphic design basics 03: Idea generation. Kyiv: ArtHuss.
5. Wezom Academy. (2025). Image sizes and formats for Instagram and other social networks. Retrieved December 15, 2025.
6. Medium. (2025). Creating a portfolio on Behance. Retrieved December 15, 2025, from <https://medium.com/vectornator/creating-a-portfolio-on-behance-3d10874cd66f>
7. Digital Painting Techniques. (2009). Practical techniques of digital art masters. Oxford: Elsevier.
8. Tuts+. (2025). How to insert a photo into a product mock-up in Adobe Photoshop. Retrieved December 15, 2025.
9. Ecompath. (2025). How to sell on Redbubble: A step-by-step guide. Retrieved December 15, 2025.

Стаття надійшла: 19.11.2025

Прийнято: 06.12.2025

Опубліковано: 30.12.2025

УДК 749+645.5

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.6.8>**Головачук Ігор Павлович,**

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

Мирошніченко Іванна Володимирівна,

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

Лелик Ярослав Романович,

кандидат технічних наук,
доцент кафедри архітектури та дизайну
Луцького національного технічного університету
ORCID ID: 0000-0003-2678-896X
jlelyk@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ДИЗАЙНУ МЕБЛІВ У СТИЛІ СКАНДИНАВСЬКОГО МІНІМАЛІЗМУ ТА ЛОФТ

Метою статті є визначити роль меблів з гнутими елементами в дизайні інтер'єру; дослідити фактори, що враховуються при проектуванні дизайну меблів, визначити їхнє функціональне призначення з метою кращого розуміння практичного використання в дизайні інтер'єрів.

Застосовано інформаційно-дослідницький та візуально-аналітичний підходи у поєднанні з методами порівняльного аналізу щодо використання меблів в інтер'єрі.

Проаналізовано вплив дизайну меблів з гнутими елементами на формування інтер'єрного простору. Визначено функціональне призначення, особливості проектування та фактори, що враховуються при проектуванні дизайну меблів у стилі скандинавського мінімалізму та лофт. Запропоновано меблі з гнутими криволінійними елементами та доведено, що вони є важливими компонентами житлового простору в дизайні інтер'єру.

Розглянуто роль меблів з гнутими елементами в дизайні інтер'єру. Встановлено, що функціональність, тривалість служби, стійкість до зношування, ціна, комфорт, безпека, матеріали, естетика та стиль є ключовими факторами що враховуються при проектуванні дизайну меблів. Досліджено технологічні особливості виготовлення клеєвих елементів, встановлено, що використання танких ламелей та формування викривлення забезпечує високу міцність конструкції. Проведено класифікацію клеїв та способів виготовлення гнутих елементів. Показано конструктивні аспекти використання розробленого дизайну меблів в різних стилях інтер'єру та матеріалах для проектування нових творчих конструкцій.

З'ясовано можливості використання меблів в дизайні інтер'єру, розкрито особливості їх застосування на практиці в різних сучасних стилях. Доведено що використання гнутих меблів в стилі лофт пом'якшують індустріальний характер, а у скандинавському стилі посилюють відчуття природності та легкості. Визначено функціональне призначення меблів у дизайні інтер'єру та особливості їх впровадження в дизайні інтер'єру в процесі проектування.

Ключові слова: *стіл, стілець, дизайн інтер'єру, конструкція, дизайн, проєкт.*

Holovachuk Igor, Myroshnychenko Ivanna, Lelyk Yaroslav. FEATURES OF FURNITURE DESIGN IN THE STYLE OF SCANDINAVIAN MINIMALISM AND LOFT

The purpose of the article is to determine the role of furniture with curved elements in interior design; to investigate the factors taken into account when designing furniture design, to determine their functional purpose in order to better understand the practical use in interior design.

Information-research and visual-analytical approaches were applied in combination with methods of comparative analysis regarding the use of furniture in the interior.

The influence of furniture design with curved elements on the formation of interior space was analyzed. The functional purpose, design features and factors taken into account when designing furniture design in the style of Scandinavian minimalism and loft were determined. Furniture with curved curvilinear elements was proposed and it was proven that they are important components of living space in interior design.

The role of furniture with curved elements in interior design was considered. It was established that functionality, service life, wear resistance, price, comfort, safety, materials, aesthetics and style are key factors taken into account when designing furniture design. The technological features of the manufacture of adhesive elements were investigated, it was established that the use of thin lamellas and the formation of curvature provides high strength of the structure. The classification of adhesives and methods of manufacturing bent elements was carried out. The constructive aspects of using the developed furniture design in various interior styles and materials for designing new creative structures were shown.

The possibilities of using furniture in interior design were clarified, the features of their practical application in various modern styles were revealed. It was proved that the use of bent furniture in the loft style softens the industrial character, and in the Scandinavian style enhances the feeling of naturalness and lightness. The functional purpose of furniture in interior design and the features of their implementation in interior design during the design process were determined.

Key words: table, chair, interior design, construction, design, project.

Вступ. Проектування житлового простору передбачає підбір меблів, які слугують незамінними предметами та задовольняють конкретні потреби користувача, й формують загальний вигляд інтер'єру. Дизайн меблів з декоративними гнутими елементами здобули популярність завдяки своїй естетичності та функціональним властивостям. Тому, надійні конструктивні рішення дизайну меблів відіграють ключову роль у формуванні естетики та функціональності виступаючи центральним елементом житлового простору.

Враховуючи, динаміку моди, відбуваються часті зміни дизайну інтер'єрів, тому конструктивно меблі повинні відповідати модним тенденціям і залишатись практичними та ефективними зберігаючи при цьому свою елегантність на протязі певного часу. Таким чином дизайн меблів має забезпечувати тривале використання на протязі декількох років попри зміни тенденцій моди. Дизайн меблів мають бути компромісом між модними тенденціями та практичністю та надійністю й стали витвором мистецтва, які займають провідну роль при розробці дизайну інтер'єру, що зумовлює актуальність теми.

Мета: визначення ролі гнутих деталей, як елементів декору у дизайні меблів, як

важливого елементу інтер'єру, дослідження їх функціонального призначення, а також, факторів, що враховуються під час проектування задля характеристики перспективи та можливості їх практичного застосування в дизайні інтер'єрів різних стилів.

Матеріали та методи. Меблі як елемент дизайну житлових приміщень розглядається через загальні принципи проектування інтер'єру, використання меблів як поділ простору та впливає на психологічний комфорт користувача [16]. Аналіз наявної літератури засвідчує недостатню увагу до системного дослідження використання гнутих декоративних елементів у дизайні меблів та виокремлення окремої групи меблів, що мають надзвичайно широкий спектр функціонального призначення.

Наукові праці останніх десятиліть частково стосуються питань дизайну столів, однак переважно зосереджені на окремих аспектах, таких як ергономіка [17] або інноваційні технології виготовлення.

Серед відомих фірм та дизайнерів, що працювали та розробляють меблі з гнутими клеєними деталями на даний час можна виділити:

1. Arne Jacobsen – легендарний дизайнер, автор крісел *Egg* та *Swan*.

2. ІКЕА – популяризувала ідеї скандинавського мінімалізму, зробивши їх доступними.

3. Алвар Аалто (1898–1976) – фінський архітектор, дизайнер і художник. Алвар Аалто (Alvar Aalto) є одним із найвпливовіших дизайнерів і архітекторів ХХ століття, який не лише сформував обличчя скандинавського модернізму, а й заклав основу того, що ми сьогодні називаємо скандинавським мінімалізмом.

Результати. Скандинавський мінімалізм залишається одним із найвпливовіших стилів сучасного дизайну інтер'єрів, що вирізняється світлістю, природністю та функціональністю простору [2; 12; 15]. Основна ідея цього стилю полягає у створенні гармонійного, візуально легкого середовища, де кожен предмет має чітке призначення, а дизайн формується з урахуванням ергономіки та психологічного комфорту людини.

Головною особливістю меблів у стилі скандинавського мінімалізму є натуральні матеріали. Меблі виготовляють переважно з дерева світлих порід – сосна, бук, ясен, дуб [6; 12]. Іноді додають метал, скло чи натуральний текстиль (льон, бавовна, вовна), але в помірній кількості для створення відчуття тепла й зв'язку з природою навіть у міській квартирі.

У дизайні меблів домінують білі, сірі, бежеві, пісочні та молочні тони. Такий вибір кольорів робить простір візуально ширшим та світлішим, сприяє формуванню спокійної й домашньої атмосфери [12; 18]. Дерево часто залишають у природному відтінку, або злегка вибілюють. Це дозволяє меблям виглядати легкими, навіть якщо вони масивні за формою. Акценти додають через текстиль або декор – темно-сірі подушки, темні ручки тощо.

Меблі мають чисті, прямі лінії без надмірного декору чи різьблення. Візитівка стилю – лаконічність і функціональність.

Зазвичай стіл має простий дизайн, на тонких ніжках. Шафа може бути без ручок, з прихованими механізмами. Диван має низький силует, з чітким геометричним формами. Меблі часто багатofункціональні, наприклад, ліжко з висувними шухлядами, розкладний стіл, стелаж, який водночас є перегородкою.

Меблі мають бути приємними на дотик, з м'якими обтічними кутами, теплою фактурою дерева, природними тканинами. Приємні на дотик поверхні, плавні заокруглені кути меблів, фактура натуральних тканин і теплі відтінки деревини сприяють формуванню інтер'єру, який поєднує естетику і комфорт [2; 13].

Меблі у скандинавському мінімалізмі – це естетика простоти, природності й функціональності. Загалом скандинавський мінімалізм базується на світлих природних матеріалах та простих, функціональних формах.

У 1930-х роках Аалто розробив інноваційний метод гнуття деревини під дією пари та тепла [11; 13]. Замість того, щоб вирізати складні форми з цілого масиву дерева, він шарував тонкі листи фанери, створюючи легкі, міцні й гнучкі елементи [9; 12]. Перевагою цієї технології є те, що меблі ставали легшими, але не втрачали міцності, можна було створювати плавні, органічні форми без стиків. Це відкривало шлях до масового виробництва без втрати естетики.

Стілець № 60 (Chair No. 60, 1933) став іконою сучасного дизайну через простоту конструкції із трьома вигнутими ніжками типу *L-leg*, які стали символом дизайну. Його конструкція дозволяє штабелювати стільці один на одного – зручно й практично.

Спільними рисами у дизайні Алвар Аалто є природні матеріали: дерево, фанера – ніякого хромованого металу як головного матеріалу. Гнуття деревини та клеєних конструкцій широко застосовується у сучасному меблевому виробництві [3; 9; 13].

Гнута форма є не просто естетикою. Технологія дозволила уникнути великої кількості з'єднань і кріплень. Ніжки, рамки, сидіння могли бути здебільшого з гнутого елемента.

Ще одним стилем, який схожий на скандинавський є лофт. Вони справді мають певну схожість, хоча походять із різних культурних контекстів. Обидва стилі прагнуть до мінімалізму, простоти форм та великих відкритих просторів.

Головними спільними рисами скандинавського мінімалізму та стилю лофт є простота

форм і мінімалізм [10; 11]. Обидва стилі уникають надмірного декору. Меблі мають чисті лінії, функціональність і лаконічний дизайн. Краса досягається завдяки матеріалам і пропорціям, а не оздобленню. В оздобленні використовуються натуральні матеріали. І лофт, і скандинавський стиль люблять дерево, метал, скло, льон, бавовну. Часто поєднуються світле дерево (як у скандинавському) з металевими деталями (як у лофт).

Обидва стилі цінують відкритість і світлі приміщення. Лофт – завдяки великим вікнам і високим стелям, а скандинавський – завдяки білим стінам і мінімуму зайвих речей. Обидва стилі тяжіють до спокійних, природних кольорів: сірого, білого, бежевого, чорного, відтінків дерева. У лофт додають контраст (чорний, графіт), а у скандинавському – пастель або природне тепло дерева. У центрі двох стилів є зручність і функціональність. Кожен предмет меблів має свою роль і не перевантажує простір.

Гнуття клеєних виробів – це процес надання виробам з клеєного матеріалу (наприклад, клеєної деревини) потрібної вигнутої форми за допомогою механічного впливу, який не пошкоджує структуру та склеювальний шар. Зазвичай це робиться за

допомогою спеціальних пресів, вальців або форм, які створюють поступове вигинання виробу, при цьому клеєні шари утримуються разом і зберігають міцність [16; 17]. Такий метод застосовується для виготовлення різноманітних конструкцій і виробів, де потрібна міцність, гнучкість і естетичний вигляд, наприклад, меблі, елементи інтер'єру, арки.

Для гнуття дерев'яних заготовок підходять клеї, які мають високу міцність, еластичність та стійкість до вологи, щоб клеєний виріб не тріснув і не втратив своїх властивостей при деформації.

Для гнуття клеєних виробів зазвичай застосовують попередній нагрів, щоб збити матеріал більш пластичним і зменшити ризик тріщин. Температура нагріву клеєних виробів зазвичай знаходиться в межах приблизно 50–70 °C [7; 12]. Час витримки при цій температурі залежить від товщини виробу, але складає від 30 хвилин до 2 годин, щоб забезпечити рівномірне прогрівання та підвищення еластичності деревини.

Нами було проведено порівняння двох способів виготовлення гнутих виробів. Дані зібрані у табл. 1.

Нами було розроблено та виготовлено стільці з гнутими ніжками у формі сегмента

Таблиця 1

Порівняння технологій гнуття деревини

Критерій	Гнуття масиву деревини	Гнуття клеєної деревини (ламельної)
Матеріал	Цільний шматок деревини	Кілька тонких шарів (ламель)
Вологість	Підвищена (18–25 %) – для пластичності	Оптимальна (8–12 %)
Підготовка	Пропарювання або парова обробка для розм'якшення волокон	Сухі ламелі склеюються клеєм
Технологічний процес	Згинання розм'якшеного масиву у форму, фіксація до висихання	Нанесення клею на ламелі, укладання у форму, пресування
Оснащення	Парова камера, шаблон, фіксатори	Прес (гарячий, холодний, вакуумний), форма-шаблон
Тривалість процесу	Довша (до кількох днів із сушінням)	Коротша (1–8 год залежно від клею)
Міцність деталі	Нижча, можливі внутрішні напруження, тріщини	Вища – шари компенсують напругу
Точність форми	Менш стабільна, можливе викривлення після висихання	Висока точність і стабільність форми
Радіус вигину	Обмежений (великий радіус, інакше тріскає)	Малий радіус завдяки тонким ламелям
Витрата деревини	Велика – відбір масивних заготовок	Раціональна – з тонких дощочок
Зовнішній вигляд	Натуральна фактура масиву	Шарова структура, може бути шпонована
Застосування	Традиційні меблі, декоративні елементи	Сучасні меблі, спинки стільців, гнуті фасади

циліндра. Зокрема в нашому випадку ми вибрали ламелі товщиною 1–3 мм, вологістю 8–12 %, що забезпечують необхідну гнучкість та міцність при формуванні криволінійних деталей [1; 18]. В такому випадку кількість шарів визначається радіусом вигину – чим менший радіус, тим більше тонких шарів потрібно. Зокрема ми склеїли чотири шари.

Ламелі з нанесеним клеєм ми уклали у форму-шаблон, що повторює майбутню кривину деталі. Пакет ламелей затиснули у формі за допомогою стрічкових або вакуумних пристроїв. Ми вибрали холодну витримку та сушіння на протязі 6 до 12 годин. Після цього деталь зберігла форму, а клей досягла повної міцності.

На рис. 2 зображено візуалізацію внутрішнього простору у стилі лофт на якій представлено сучасні меблі, зокрема стільці з елементами мінімалізму та модерну.

Представлені стільці мають прості, геометричні лінії без декору, що є характерною рисою мінімалізму. У якості матеріалу використано комбінацію дерева для сидіння та фарбовані дерев'яні опори, що надає сучасного вигляду.

Контраст між темним верхом і світлою основою є характерним прийом у модерні або скандинавському мінімалізмі. Легкий, лаконічний та функціональний дизайн стільців, що добре вписується у сучасний інтер'єр (лофт, мінімалізм, скандинавський, техно).

Ці стільці виконані у стилі сучасного мінімалізму з елементами модерну. Інтер'єр

виконаний із акцентом на меблі з гнутих ламелів, які тут є ключовим декоративним і функціональним елементом (рис. 1). Простір було виконано у сучасному мінімалістичному стилі з теплими природними акцентами у вигляді дерев'яних акцентів та характерними рисами лофту. Тут поєднуються темні графітові поверхні, натуральне дерево, відкриті трекові світильники та фактурні елементи, що створюють стриману урбаністичну атмосферу. Каркас стола складається з вертикальних вигнутих дерев'яних ламелей, що ритмічно повторюються та створюють легку хвилеподібну структуру що створює динаміку інтер'єру.

Такий прийом надає меблям пластичності та об'єму, але без втрати мінімалістичності. Теплий відтінок деревини врівноважує холодність графітових стін і додає інтер'єру затишку та м'якості що є основним суворому лофту. Сучасний лофт поєднує індустріальну естетику з натуральними матеріалами [17], що зближує його зі скандинавським стилем.

Табурети мають округлену форму сидіння та ніжки зі вигнутих елементів, що гармоніюють зі столом. Завдяки плавним формам табурети виглядають м'якими та органічними, та візуально роблять обідню зону сучасною, живою та менш індустріальною, створюючи цікаве поєднання з лофтовою стилістикою.

Такі ламельні конструкції створюють ефект ручної роботи, додають унікальності та підкреслюють трендову любов до



Рис. 1. Дизайн меблів в стилі сучасний лофт

природних матеріалів і плавних органічних форм.

Великий модульний диван у світло-сірому відтінку з м'якими, глибокими сидіннями створює атмосферу комфорту, а декоративні подушки додають текстурності: одна в графічному принті, інша – у теплих карамельних тонах. Декоративним елементом виступає чорний компактний кавовий столик – контрастний сучасний акцент, що відповідає лофтовій стриманості.

Трекові системи на стелі забезпечують спрямоване урбаністичне світло – типова риса лофт-інтер'єрів, а лаконічні підвісні світильники над столом створюють чітке зонування. На стіні у вітальні – декоративне світло у вигляді двох вертикальних світлових ліній, які формують стильний акцент. Підвісна тумба з дерева продовжує тему натуральності. Вертикальні фактурні вставки з каменю, підсвічені з боків, надають глибину і нагадують про характерні грубі поверхні лофту.

Інтер'єр виглядає гармонійним, сучасним і дуже теплим. У його основі – стиль лофт, пом'якшений натуральними матеріалами та м'якими формами меблів із гнутих ламелів. Саме ці елементи додають простору тактильності, природності й візуальної пластики, тому дизайн стає особливим та запам'ятовується.

Інтер'єр у стилі скандинавського мінімалізму поєднує в собі легкість, природність

форм і сучасну естетику, доповнену гнучими формами. Простір побудований на світлій нейтральній палітрі – молочні, пісочні й теплі бежеві відтінки створюють відчуття м'якості та повітряності. Великі вікна з тонкими світлими подвійними шторами пропускають багато природнього світла, що робить кімнату ще світлішою та візуально більшою та просторішою.

Основу інтер'єру (рис. 2.) становить дерево натуральних відтінків у теплих тонах: воно присутнє в підлозі, ніжках меблів, стільницях та елементах декору. Цей природний матеріал додає інтер'єру характерної для скандинавського стилю теплоти та затишності. Гнуті форми відіграють ключову роль: круглий килим із радіальним візерунком нагадує ламельну структуру й створює м'яку динаміку в центрі кімнати; округлі сидіння табуретів і згладжені кути меблів формують відчуття комфорту. Підвісна тумба під телевизором також виконана з плавно заокругленим краєм, що вносить у простір природну пластику.

Освітлення в цьому інтер'єрі продумане так, щоб підкреслити мінімалістичний характер. Лінійні світлові прорізи на стелі формують чисту геометрію та нагадують строгий ритм ламелей, які подані у більш сучасному та стриманому вигляді. Додаткові круглі настінні світильники підтримують тему м'якості й округлості та слугують як додаткове освітлення.

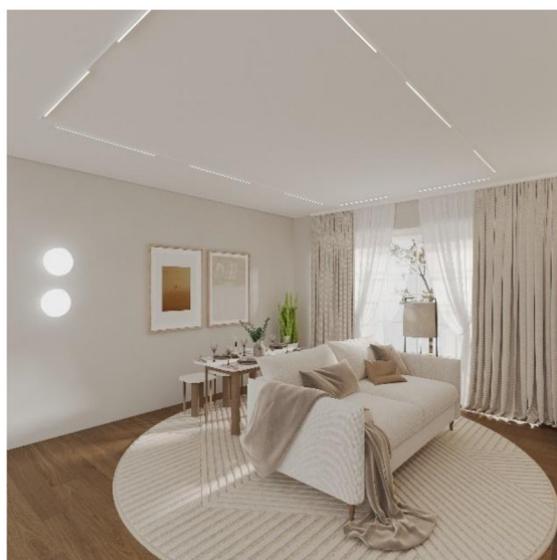


Рис. 2. Дизайн меблів в стилі скандинавський мінімалізм

В даному інтер'єрі використані меблі прості, функціональні, без надлишкового декору – характерні риси скандинавського мінімалізму. Лаконічний диван у світлому текстилі, легка полиця-вітрина з прозорими дверцятами, компактний стіл з природною фактурою дерева – це формує гармонійний, спокійний ансамбль які характерні для скандинавського мінімалізму.

Текстиль у вигляді світлих штор, м'якого пледа та оббивки дивана додає інтер'єру тактильності й домашнього затишку. Кожен елемент виглядає чисто, природно й водночас продумано. Простір не перенасичений предметами, але має достатньо деталей, щоб створити атмосферу тепла, комфорту та природної елегантності. Це поєднання мінімалізму, природних матеріалів і плавних ліній створює сучасний, естетичний та дуже гармонійний житловий простір.

Висновки. У результаті проведеного аналізу було з'ясовано, що скандинавський мінімалізм та лофт, попри різне походження, мають спільні риси: лаконічність форм, функціональність, використання натуральних матеріалів та прагнення до створення світлого, візуально легкого простору. Обидва стилі гармонійно поєднуються з сучасними меблевими конструкціями з гнутих ламелей, які додають інтер'єру пластичності, природності та унікальної естетики.

Дослідження технології гнуття клеєних виробів показало, що використання тонких ламелей та поступове формування вигину у спеціальних шаблонах забезпечує високу міцність, стабільність форми та естетичну плавність ліній [1; 3; 6;]. Вибір твердих порід деревини дозволяє отримати деталі з хорошою гнучкістю та довговічністю, що підтверджено виготовленням стільців із чотирьох клеєних шарів з подальшою холодною витримкою.

Створені інтер'єрні візуалізації демонструють ефективність використання гнутих меблевих елементів у різних сучасних стилях. У лофт-просторі вони пом'якшують індустріальність за рахунок органічних форм і теплих відтінків деревини, водночас підкреслюючи структуру та ритмічність інтер'єру. У скандинавському мінімалізмі гнуті форми посилюють відчуття м'якості, природності та спокою, гармонійно поєднуючись із світлою палітрою та натуральними фактурами [2; 12; 18].

Отже, гнуті ламельні конструкції є перспективним і практичним елементом сучасного меблевого дизайну. Вони дозволяють створювати функціональні, естетично привабливі та ергономічні предмети, які легко інтегруються в актуальні інтер'єрні стилі. Поєднання технологічності та природних матеріалів формує гармонійний, комфортний та візуально динамічний простір, що відповідає сучасним вимогам до дизайну житла.

Література:

1. Абизов В. А., Агліуллін Р. М. Основні матеріали в дизайні сучасних корпусних меблів кухні. *Art and Design*, № 1, 2020, с. 15–27. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.1.1>
2. Боднар Л. Конструювання меблів. Львів : Світ, 2016. 244 с.
3. Броневицька Г. І. Інтер'єр: теорія і практика. Київ : Каравела, 2018. 312 с.
4. Головачук І., та Воробчук, М. Стіл як елемент інтер'єру: класифікація, функціональне призначення та конструктивні аспекти. *Теорія і практика дизайну*, 2025. Вип (36), С. 242–249 DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2025.36.22>
5. Жидкова Т. В. Безпечні ділянки на поверсі житлових будинків. *Теорія та практика дизайну*. 2023. № 29–30. С. 55–62. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2023.29-30.6>
6. Зиміна С. Б. *Стилі інтер'єру*. Київ : Довіра, 2018. 360 с.
7. Мигаль С., Дида І., Казанцева Т. *Біоніка в дизайні просторово-предметного середовища*. Львів : Видавництво Львівської політехніки, 2014. 228 с.
8. Сафронова О. О., Лазарева Г. С. Особливості формування інтер'єру житлового приміщення в стилі «лофт». *Теорія та практика дизайну. Мистецтвознавство*. № 5. 2014. с. 122–130. DOI: <https://doi.org/10.18372/2415-8151.5.9951>
9. Сьомка С. В., Антонович, Є. А. *Дизайн інтер'єру, меблів та обладнання*. Київ : НАКККіМ, 2018. 360 с.

10. Abizov V. A., Kamionka, L. W., Bulgakova, T. V., Ahliullin, R. M., Poliakova, O. V. Methodical approaches to designing cabinet kitchen furniture. *Art and Design*. 2021. № 4. 20–28. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2021.4.2>
11. Dai L., Xu B. Research on the furniture design criteria for children's psychological development in home environment. Design, user experience, and usability. Application domains (Lecture Notes in Computer Science. 2019. № 11587. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-030-23538-3_21
12. Koch P. *Bending Solid Wood: Principles and Methods*. Madison: Forest Products Laboratory, 2007. 188 p.
13. Кузнецова І. О., Ус В. Ф., Залізко Ю. В. Особливості типів конструкцій сучасних меблів – трансформерів. *Теорія і практика дизайну. Мистецтвознавство*. Вип. 9. 2016. DOI: <https://doi.org/10.18372/2415-8151.9.11023>
14. Pile J. *Interior Design*. New York: Pearson, 2013. ISBN: 978-0135005192.
15. Postell J. *Furniture Design*. Hoboken: Wiley, 2012. 416 p.
16. Rowell R. M. (Ed.) *Handbook of Wood Chemistry and Wood Composites*. Boca Raton: CRC Press, 2012.
17. Schädler E. H. *Glued Laminated Timber: Structure, Design and Materials*. Cham: Springer, 2019. 238 p.
18. Smardzewski J. *Furniture Design*. Cham: Springer, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-319-19533-9>
19. Стрілець В. Ф. Основні чинники формування й розвитку дизайну меблів. *Art and Design*. 2018. № 4. 117–128. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2018.4.11>
20. Sulaiman S., Ismail Z. Design and development of ergonomic table and analyze using RULA analysis. *Procedia Manufacturing*. № 2. P. 405–410. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.promfg.2015.07.071>
21. Tara W., Hartini A. Modern Scandinavian style concept in application of interior elements for children's study room. *International Journal of Application on Social Science and Humanities*. 2023. № 1(1). P. 631–639. DOI: <https://doi.org/10.24912/ijassh.v1i1.25920>
22. Vorobchuk M., Pashkevych K., Yezhova O., Protsyk B. QR code design: graphics to environmental, product and fashion design. *Journal of Graphic Engineering and Design*. 2024. № 15(2). P. 51–58. DOI: <https://doi.org/10.24867/JGED-2024-2-051>
23. Yu Z., Pashkevych K. L. Innovative Application of Traditional Bamboo Weaving in Modern Furniture Design. *Art and design*. 2023. № 3(23). P. 79–91. DOI: <https://doi.org/10.30857/26170272.2023.3.7>

References:

1. Abizov, V. A., & Ahliullin, R. M. (2020). Osnovni materiali v dyzaini suchasnykh korsynnykh mebliv kukhni [Main materials in the design of modern cabinet kitchen furniture]. *Art and Design*, 1, 15–27. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.1.1>
2. Bodnar, L. (2016). *Konstruktuvannya mebliv* [Furniture construction]. Lviv : Svit.
3. Bronevytska, H. I. (2018). *Interier: teoriya i praktyka* [Interior: Theory and practice]. Kyiv : Karavela.
4. Holovachuk, I., & Vorobchuk, M. (2025). Stil yak element interieru: klasyfikatsiya, funktsionalne pryznachennya ta konstruktivni aspekty [The table as an interior element: Classification, functional purpose, and constructive aspects]. *Teoriya ta praktyka dyzainu*, 36, 242–249. <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2025.36.22>
5. Zhidkova, T. V. (2023). Bezpechni dilyanky na poversi zhytlovykh budynkiv [Safe areas on residential building floors]. *Teoriya ta praktyka dyzainu*, 29–30, 55–62. <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2023.29-30.6>
6. Zimina, S. B. (2018). *Stili interieru* [Interior styles]. Kyiv : Dovira.
7. Migal, S., Dida, I., & Kazantseva, T. (2014). *Bionika v dyzaini prostorovo-predmetnoho seredovyshcha* [Bionics in the design of spatial-object environment]. Lviv : Lviv Polytechnic Publishing House.
8. Safronova, O. O., Lazareva, H. (2014). Osoblyvosti formuvannya interieru zhytlovoho prymishchennya v styli "loft" [Features of forming the interior of a residential space in loft style]. *Teoriya ta praktyka dyzainu. Mystetstvoznavstvo*, 5, 122–130. <https://doi.org/10.18372/2415-8151.5.9951>
9. Siomka, S. V., & Antonovych, Ye. A. (2018). *Dyzain interieru, mebliv ta obladnannya* [Interior, furniture, and equipment design]. Kyiv : NAKKKiM.
10. Abizo, V. A., Kamionka, L. W., Bulgakova, T. V., Ahliullin, R. M., & Poliakova, O. V. (2021). Methodical approaches to designing cabinet kitchen furniture. *Art and Design*, 4, 20–28. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2021.4>
11. Dai L., & Xu B. (2019). Research on the furniture design criteria for children's psychological development in home environment. In *Design, user experience, and usability: Application domains* (Lecture Notes in Computer Science, 11587). https://doi.org/10.1007/978-3-030-23538-3_21
12. Koch, P. B. (2007). *Bending solid wood: Principles and methods*. Madison: Forest Products Laboratory.
13. Kuznetsova, I., Us, V., & Zalizko, Y. (2019). Design features of modern furniture-transformer. *Theory and Practice of Design*. <https://doi.org/10.18372/2415-8151.9.11023>
14. Pile, J. (2013). *Interior design*. New York : Pearson.
15. Postell, J. (2012). *Furniture design*. Hoboken: Wiley.
16. Rowell, R. M. (Ed.). (2012). *Handbook of wood chemistry and wood composites*. Boca Raton: CRC Press.

17. Schädler, E. H. (2019). *Glued laminated timber: Structure, design and materials*. Cham: Springer.
18. Smardzewski, J. (2015). *Furniture design*. Cham: Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-19533-9>
19. Strailec, V. F. (2018). Osnovni chynnyky formuvannya y rozvytku dyzainu mebliv [Main factors of formation and development of furniture design]. *Art and Design*, 4, 117–128. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2018.4.11>
20. Sulaiman, S., & Ismail, Z. (2015). Design and development of ergonomic table and analysis using RULA analysis. *Procedia Manufacturing*, 2, 405–410. <https://doi.org/10.1016/j.promfg.2015.07.071>
21. Tara, W., & Hartini, A. (2023). Modern Scandinavian style concept in application of interior elements for children's study room. *International Journal of Application on Social Science and Humanities*, 1(1), 631–639. <https://doi.org/10.24912/ijassh.v1i1.25920>
22. Vorobchuk, M., Pashkevych, K., Yezhova, O., & Protsyk, B. (2024). QR code design: Graphics to environmental, product, and fashion design. *Journal of Graphic Engineering and Design*, 15(2), 51–58. <https://doi.org/10.24867/JGED-2024-2-051>
23. Yu, Z., & Pashkevych, K. L. (2023). Innovative application of traditional bamboo weaving in modern furniture design. *Art and Design*, 3(23), 79–91. <https://doi.org/10.30857/26170272.2023.3.7>

Стаття надійшла: 17.11.2025

Прийнято: 01.12.2025

Опубліковано: 30.12.2025

УДК 7.038:7.01:316.334.56

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.6.9>

Дузінкевич Мирослав Михайлович,

Член об'єднання сценічних митців США USA local 829

Член Національної спілки художників України

Член Salmagundi Club New York

ORCID ID: 0009-0009-2393-6067

duzinkevychmiroslav@gmail.com

ОБРАЗ АРЛЕКІНА, КАРНАВАЛЬНІСТЬ І ГРА ЯК ЗАСІБ ПОДОЛАННЯ ВІДЧУЖЕННЯ В УРБАНІСТИЧНОМУ КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

В статті висвітлено багатоаспектний матеріал стосовно трансформації образу арлекіна, маски та феномену карнавалу в контексті сучасної урбаністичної культури та візуального мистецтва. Розглядається еволюція цього класичного образу, що пройшов шлях від фігури commedia dell'arte до метафори лімінальної ідентичності митця-мігранта у глобальному місті. Проаналізовано фундаментальний зсув у розумінні феномену гри за Йоганом Хейзінгою, де добровільна, вільна дія замінюється на примусовий механізм виживання, продиктований економічними та соціальними ролями «Суспільства спектаклю» за Гі Дебором.

Порушено проблематику екзистенційного відчуження та необхідності самоконструювання ідентичності у фрагментованому міському просторі з особливим акцентом на досвіді НьюЙорка. Простежено різноманітні прояви маски як захисної оболонки та критичного інструменту у творчості митців різних епох та напрямів. Досліджено використання цієї образності у психологічному, політичному та соціокультурному ключах на прикладах мистецьких практик Пабло Пікассо, Хуана Переса Агіррегойкоа, Луїзи Невельсон, Гордона Матта-Кларка та Джейффа Кунса. Центральним матеріалом для аналізу обрано художню практику Мирослава Дузінкевича, в якій арлекін стає уособленням українського досвіду адаптації та самоствердження у транскультурному середовищі.

Автор порівнює поетику внутрішньої драми М. Дузінкевича з іронічною критикою ринку через симулякри Дж. Кунса, а також стратегію перетворення міських уламків на форму самоідентифікації в Л. Невельсон та Г. МаттаКларка. Обґрунтовано, як використання маски дозволяє митцям порушувати найбільш соціальні, національні та кар'єрні проблеми, не втрачаючи при цьому власної автентичності. У статті використовуються наступні методи: іконологічний – для визначення глибинного значення образу арлекіна в різних мистецьких контекстах; концептуальний – для аналізу та застосування теоретичних рамок; структурно-антропологічний – для вивчення стану лімінальності, митцямігранта та суспільної антиструктури; компаративний – для порівняльного аналізу творчих стратегій митців.

Наукова новизна полягає у визначенні арлекіна як універсального образу сучасної урбаністичної ідентичності, що функціонує як екзистенційна стратегія в мегаполісі. Разом з тим аналізується роль маски як інструменту подолання відчуження через самоконструювання та створення власного міського міфу. Стаття передбачає введення до наукового обігу аналізу практики українського митця Мирослава Дузінкевича в контексті світових тенденцій осмислення лімінальності в сучасному мистецтві Нью-Йорка.

Арлекін, маска та карнавал як інструменти гри виявилися ефективним засобом вираження індивідуальності, соціального протесту та ідеологічного викриття в сучасному візуальному мистецтві. Ці творчі підходи розширюють можливості осмислення ідентичності та адаптації, підтверджуючи, що гра у великому місті є життєво необхідною стратегією для збереження внутрішньої цінності перед лицем суспільства спектаклю.

Ключові слова: арлекін, маска, гра, карнавал, лімінальність, сучасне мистецтво, урбаністичний контекст, суспільство спектаклю, відчуження, ідентичність.

Duzinkevych Myroslav. THE IMAGE OF THE HARLEQUIN, CARNIVALESQUE, AND PLAY AS A MEANS OF OVERCOMING ALIENATION IN THE URBAN CONTEXT OF CONTEMPORARY ART

The article explores the multifaceted transformation of the figure of the harlequin, the mask, and the phenomenon of the carnival within the context of contemporary urban culture and visual arts. It examines the evolution of this classical figure, tracing its path from commedia dell'arte to a metaphor for the liminal identity of the migrant artist in the global city. The research analyzes the fundamental shift in the understanding of the phenomenon of play elements, as defined by Johan Huizinga, where voluntary, free action is replaced by a compulsive survival mechanism dictated by the economic and social roles of Guy Debord's "Society of the Spectacle".

The research addresses the problem of existential alienation and the necessity of selfconstruction of identity within the fragmented urban space, with a particular emphasis on the experience of New York City. The paper traces the diverse manifestations of the mask as both a defensive shell and a critical instrument in the work of artists across different eras and movements. The use of this imagery is investigated through psychological, political, and sociocultural lenses, using the artistic practices of Pablo Picasso, Juan Pérez Agirregoikoa, Louise Nevelson, Gordon Matta-Clark, and Jeff Koons as case studies. The artistic practice of Ukrainian artist Myroslav Duzinkevich is chosen as the central material for analysis, where the harlequin becomes the personification of the Ukrainian experience of adaptation and selfaffirmation in a transcultural environment.

The author compares the poetics of internal drama in M. Duzinkevich's work with the ironic critique of the market through J. Koons' simulacra, as well as the strategy of transforming urban fragments into a form of selfidentification in L. Nevelson and G. Matta-Clark. The study substantiates how the use of the mask allows artists to address the most pressing social, national, and career issues without sacrificing their authenticity.

The article employs the following methods: iconological – to determine the profound meaning of the harlequin's image across different artistic contexts; conceptual – for the analysis and application of theoretical frameworks; structural-anthropological – for studying the state of liminality of the migrant artist and societal anti-structure; comparative – for the analysis of artists' creative strategies.

The scientific novelty lies in defining the harlequin as a universal figure of contemporary urban identity, functioning as an existential strategy within the megalopolis. Furthermore, the role of the mask as a tool for overcoming alienation through selfconstruction and the creation of a personal urban myth is analyzed. The article introduces the practice of the Ukrainian artist Myroslav Duzinkevich into academic discourse within the context of global trends in the comprehension of liminality in contemporary New York art.

The harlequin, the mask, and the carnival, as instruments of play, prove to be an effective means of expressing individuality, social protest, and ideological exposure in contemporary visual art. These creative approaches expand the possibilities for comprehending identity and adaptation, confirming that the game in the big city is a vital strategy for preserving inner value in the face of the Society of the Spectacle.

Key words: harlequin, mask, game, carnival, liminality, contemporary art, urban context, society of spectacle, alienation, identity.

Вступ. Образ арлекіна та феномен карнавалу традиційно розглядаються як простір тимчасового звільнення, де маска дозволяє виявити приховане «Я» у світі гри. Однак, у сучасному мегаполісі, особливо такому динамічному як Нью-Йорк, ця добровільна гра трансформується у примусовий механізм виживання, диктований економічними та соціальними ролями. Автор статті – художник і дослідник Мирослав Дузінкевич сам змушений був опинитися в такій ролі, коли у 2020 році почав інтегруватися мистецьке середовище Нью-Йорка. В цьому контексті він вдало продовжив використовувати образ арлекіна, який пронизує всю його мистецьку практику. Арлекін у нього виступає метафорою вразливої, але адаптивної ідентичності, що перебуває в процесі самоконструювання

в умовах урбаністичного тиску. Актуальність дослідження полягає у необхідності проаналізувати, як цей класичний архетип допомагає митцям осмислити власні стратегії самоствердження та подолання відчуження у мегаполісах.

Матеріали та методи. Дослідження побудоване на комплексному міждисциплінарному підході, що поєднує методи мистецтвознавства, філософії та соціокультурної антропології. Формально-стилістичний та іконологічний аналіз використовується для інтерпретації композиції, технік та смислового навантаження ключових образів у власних творах М. Дузінкевича. Проведений порівняльний аналіз його творчості з художніми стратегіями Пабло Пікассо, Луїзи Невельсон, Ніка Кейва, Гордона

Матта-Кларка, Хуана Переса Агіррегойкоа та Джеффа Кунса. Через теорію гри Йогана Хейзінги [1] та концепцію Гі Дебора [2] проводиться аналіз ролей у мегаполісі, а теорія симулякрів Жана Бодріяра [3] для використовується для викриття поверхневості та критики кітч. Власна ситуація митця в Нью-Йорку аналізується через лімінальний аналіз Віктора Тернера [4] та урбаністичний аналіз М. Карповця [5].

Аналіз літератури. Теоретичне осмислення феноменів гри та відчуження ґрунтується на класичних працях, що створюють основу для аналізу. Праці Й. Хейзінги «Homo Ludens» [1] і Г. Дебора «The Society of the Spectacle» [2] окреслюють протиріччя між вільною дією та примусом, що є центральною темою статті. В. Тернер в книзі «The Ritual Process» [4] надає антропологічні інструменти для осмислення порогового стану митця-мігранта. Монографія Максима Карповця «Місто як світ людського буття» [5] використовується для аналізу урбаністичного простору як конкурентного поля для ідентичностей. Корисними для нашого дослідження були також кілька інших праць, зокрема, статті арт-критиків стосовно виставок в MOMA, Carreras Mugica і Centro de Arte Dos de Mayo de Móstoles, на які будуть посилання в тексті. Це дозволяє позиціонувати досліджувану практику у діалозі зі світовим артпроцесом.

Метою цієї статті є комплексний аналіз еволюції та функціонального значення архетипу арлекіна феномену карнавалу та маски у сучасному мистецтві як універсального засобу осмислення та подолання урбаністичного відчуження та кризи ідентичності, з особливим фокусом на досвіді НьюЙорка.

Результати. Карнавал як форма гри відкриває людині простір тимчасового звільнення від соціальних масок. Водночас, він створює іншу, глибшу маску, через яку виявляється справжнє «Я». У цьому парадоксі живе арлекін – фігура, що поєднує сміх, меланхолію, свободу і залежність від сцени. В історії європейської культури він постає як архетип людини-гравця, що існує між реальним світом та ілюзією. Його костюм,

зшитий із клаптиків, є символом фрагментованої ідентичності та низького соціального статусу, але його спритність дозволяє йому залишатися вічно життєздатним.

Якщо арлекін у своїй класичній формі створює простір добровільної гри та тимчасового звільнення, то мегаполіс перетворює цю гру на примусовий механізм виживання. Сприймаючи фігуру арлекіна як метафору вразливої, але адаптивної ідентичності, ми бачимо, як сучасне місто диктує людині сценарій безкінечних перевтілень, що є сутністю її відчуження.

Для виживання у великому місті індивіду треба грати багато ролей. Людина прибуває сюди, сповнена мрій і готовності довести свою неповторність, але мегаполіс одразу нав'язує їй сценарій, у якому треба бездоганно виконувати ролі, що постійно змінюються. Вранці вона мусить бути вантажником, вдень – асистентом, ввечері – прибиральником або барменом. Десь поміж цим вночі їй, можливо, вдасться присвятити трохи часу творчості. Це є низкою відчужених дій, які диктуються економічною необхідністю «Суспільства спектаклю», яке в однойменній книзі описав ще в 1967 р. Гі Дебор [2]. Вона мусить грати ці ролі, змінювати маски, щоб залишитися у грі, перетворюючись на товар, що адаптується до вимог ринку.

Й. Хейзінга визначає гру як добровільну дію, що відбувається у свідомо встановлених часових і просторових межах, де є свій порядок і обов'язкові правила [1, с. 23]. Цей перехід від вільної гри до екзистенційного примусу знайшов своє відображення і в українській філософській думці. М. Карповець у монографії «Місто як світ людського буття» підкреслює, що мегаполіс постає середовищем конструювання ідентичності, де людина змушена постійно підтверджувати власну присутність і право на простір серед інших. Місто стає ареною, у якій ідентичності перебувають у стані конкуренції: «Закономірно, що інша ідентичність – особливо у процесі міграції – постає конкурентною, навіть тією, що претендує на руйнування традиційних матриць городянина... Це виняткова ситуація для міста, де

рівень конкуренції дуже високий» [5, с. 215]. Саме конкуренція на тлі урбаністичного хаосу змушує індивіда використовувати соціальні маски.

Для багатьох цей шлях видається надто складним. Хтось перестає розрізняти де маска, а де реальність. Дехто ламається, стає аутсайдером. Інші навпаки – у грі знаходять свою силу і власну втому перетворюють на мистецтво. Митці, які пройшли цей складний шлях і не зламалися, поступово створюють свою сцену із власними правилами. Десь у цій точці боротьби між собою і роллю народжується справжня щирість.

Така динаміка адаптації характерна для багатьох поколінь митців. Наприклад, Жан-Мішель Баскія, починав як вуличний художник без постійного житла, перетворив власну боротьбу за виживання на складну гру між високим і низовим, переносячи мову графіті на полотна. Йозеф Бойс, коли пережив війну, вибудував образ митця-шамана. Кожна його публічна поява ставала актом гри з владою і суспільством. Йоко Оно і Марина Абрамович перетворили саме тіло на арену соціального спротиву, показуючи, що в межах своєї ролі в місті людина має право бути справжньою.

Луїза Невельсон (уродженка України) упродовж десятиліть намагалася інтегруватися в американське мистецьке середовище. Лише у шістдесят років їй вдалося досягти слави, але до того їй довелося працювати натурницею, асистенткою інших художників, прибиральницею. Їй навіть доводилося збирати пляшки, дерев'яні ящики, щоб здати і отримати хоча б якісь гроші. Проте, якраз ці уламки і стали основним матеріалом для її інсталяцій. У випадку Л. Невельсон криза її не зламала, а стала способом самопізнання. Вона перетворила фрагментарність на форму. Таким чином її чорні, білі та золоті дерев'яні конструкції зібрані у цілісні мистецькі твори її розсіпане по всьому НьюЙорку «Я».

У творах Л. Невельсон маска проявляється через перетворення об'єктів. Вона брала уламки меблів, деталі міських відходів, і переодягала їх у нові форми, фарбуючи в монохром [6, с. 99]. Її інсталяції стають

масками міста. Урбаністичні уламки перетворюються в обрядову сцену. Це глибоко карнавальний процес: знецінене та відкинуте отримує іншу роль і нову гідність, як відбулося і з самою Л. Невельсон. Тепер міський простір стає ареною гри, в якій, за Й. Хейзінгою, культура виявляє свою найглибшу сутність – здатність створювати іншу реальність [1, с. 11].

Так виникають явища, близькі до *Gesamtkunstwerk*: коли художник формує повну естетичну, смислову і навіть екзистенційну систему – власний міф, нову реальність, що поглинає глядача. Такий принцип тотального твору мистецтва близький і американському художнику Гордону МаттаКларку. Він працював із маргінесами міст, коли буквально розрізав будівлі навпіл або вирізав секції цілих споруд, трактуючи їх як просторові композиції.

Подібно до Л. Невельсон Г. МаттаКларк «збирав себе» як художника на маргінесах Нью-Йорка в проєкті «Fake Estates» 1973–74 рр. (рис. 1).

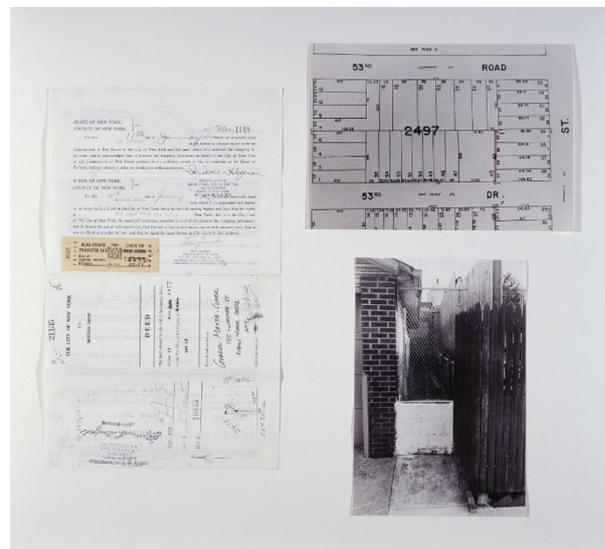


Рис. 1. Матта-Кларк Г. «Fake Estates». 1973–74 рр.

Фото: guggenheim.org

Це серія дій та документальних об'єктів, в якій Г. МаттаКларк купував або оформлював право власності на маргінальні урбаністичні шматочки (надто вузькі смужки землі між будинками, крихітні зайві клаптики міської землі), які на практиці нічого не варті і не

піддаються забудові. Отримані папери, кадастрові карти, фотографії ділянок і художні об'єкти (колажі, карти, плани) склали колажну серію, яку Г. МаттаКларк виставляв у галереях [7].

Цей жест висвітлював абсурдні механіки міської власності: правова система може оформити що завгодно, але це не перетворює простір на корисний ресурс. По факту людина володіє клаптиком землі в Нью Йорку, але це все одно нічого їй не дає. Замість того, щоб працювати з престижними локаціями, Г. МаттаКларк робив художній простір із того, що суспільство вважало непотрібним. Так як в Л. Невельсон уламки дерев'яних меблів, ящиків та інструментів стали частинами її цілісного скульптурного світу, так і крихітні клаптики придбаної землі в НьюЙорку разом із документами на них стали елементами його власного міського міфу та інструментами самоконструювання художньої ідентичності.

Це і є сучасна маска як правова й символічна ідентифікація, що дозволяє митцеві проявитись у великому місті і перетворити відчуження на творчу зброю.

В цю логіку самозбирання, гри й трансформації гармонійно вплітається історія Мирослава Дузінкевича – українського художника, який з 2020 року будує себе в тому самому мегаполісі та переживає свій власний процес адаптації та ідентифікації. Головними персонажами його творів часто стають арлекіни. Це своєрідні метафори людини, яка входить у нове урбаністичне середовище, де виживання залежить від здатності змінювати ролі, маски і жести. Якщо Г. МаттаКларк володів реальними клаптиками землі, які нічого насправді людині дати не можуть, то М. Дузінкевич володіє знайденими образами арлекінів, масок, театру і карнавалу, які він переносить у контекст НьюЙорка.

Арлекін – це фігура, що одночасно відкрито й приховано перебуває всередині міського хаосу. Це персонаж, який адаптується через гру, долаючи мовні, професійні та соціальні бар'єри. Він мусить постійно перемикатися між ролями художника, працівника,

мігранта, спостерігача, учасника. У цьому сенсі арлекіни М. Дузінкевича стають стратегіями виживання і уособлюють наші емоції, сумніви, рани й радощі – усе те, що ми приховуємо за щоденними масками. Для нього арлекін – ніжна і водночас драматична фігура, яка викриває крихкість людини, але робить це з поетичною легкістю.

Маска арлекіна дає людині простір для гри, де вона може перезібрати себе, знайти нове обличчя, створити власний міський міф, і врешті вписатися в мегаполіс, не розчиняючись в ньому. Маски дозволяють показати те, що без них людина ніколи не сказала б у голос. Через них М. Дузінкевич досліджує питання ідентичності, вразливості та ролей, які ми граємо щодня – іноді свідомо, іноді ні. Його арлекін перебуває між приватним і публічним, українським і американським досвідом. Це фігура пороговості, яка не належить остаточно жодній категорії. Антрополог Віктор Тернер описав би цей стан як лімінальний: «Лімінальні істоти ні тут, ні там; вони перебувають між призначеними та впорядкованими законом позиціями, звичаєм, конвенцією та церемоніалом... їхні неоднозначні та невизначені атрибути виражаються великою різноманітністю символів у багатьох суспільствах, які ритуалізують соціальні та культурні переходи» [4, с. 95]. Саме тому це так добре описує досвід людини, що опиняється в мегаполісі, де зміна ролей є умовою виживання.

Такі роботи, як «Musicians» 2008 р. (рис. 2)pp або «Quartet» 2010 р. (рис. 3), М. Дузінкевича можна прочитувати як мікромодель карнавальної взаємодії людей з урбаністичним тілом. Музиканти, театральні фігури, архетипи *commedia dell'arte* у цьому контексті втілюють щоденну гру адаптації, яку переживає кожен мешканець мегаполісу. **НьюЙорк** сам є гігантською сценою, де людина змушена управляти власною видимістю, перемикає ролі, модулювати соціальні інтонації. Маска дозволяє рухатись крізь різні соціальні середовища і ставати тим, ким ти насправді не є. У картині «Pair» (2021 р.) один з персонажів тримає маску в руках, а не одягає на обличчя. Цей жест



Рис. 2. Дузінкевич М. «Musicians», 2008 р.

Фото надане автором



Рис. 3. Дузінкевич М. «Quartet», 2010 р.

Фото надане автором

натякає на свідомий контроль над роллю. Він знає, коли її потрібно використати, а коли можна безпечно зняти.

Фігури М. Дузінкевича теж ніби зіткані з різних фактур, стилів, декоративних площин. Художник поєднує густі нашарування фарби, різкі, майже графічні процарапування і тонку, напівпрозору пластику облич, виконаною технікою лесування, як в роботі «Quartet». Цей прийом створює відчуття подвійної реальності: одна – тілесна, повна хаотичної енергії, інша – майже привидна, крихка, позачасова.

Мегаполіс завжди карнавальний, оскільки він допускає співіснування несумісних темпів, культур, жестів. «Quartet» М. Дузінкевича матеріалізує цю ідею у вигляді злагодженої різноголосості. Музика квартету є метафорою того, як різні маски міських ролей звучать разом, утворюючи ритм, який і є життям НьюЙорка. «Quartet» стає моделлю соціальної перформативності, у якій кожна фігура виконує свою партію, але водночас мусить чути інших. Маски й соціальні голоси тимчасово зливаються у спільну ритмічну тканину.

Ця ідея перегукується зі знаменитою мозаїкою в переході між станціями метро до Times Square «Each One, Every One, Equal All» (рис. 4) авторства Ніка Кейва – художника з Чикаго.

Це робота, інкрустована керамічною плиткою, що простягається на 360 футів і демонструє більше двох десятків танцюючих фігур, одягнених у яскраві костюми з пір'я та хутра. Ці енергійні персонажі створені за мотивами його серії «Soundsuits», які самі по собі є засобом карнавального гротеску та маскою. Вони були створені як відповідь на соціальне напруження та расову несправедливість.

Сам художник так описав свою роботу: «Таймс-сквер – одне з найжвавіших, найрізноманітніших і найдинамічніших місць на планеті. Для цього проєкту я взяв кольори, рух і взаємодію людей на поверхні, об'єднав їх у потужну і компакту енергетичну масу, яку переніс під землю і поширив по всій станції та проходах. «Every One» поміщає

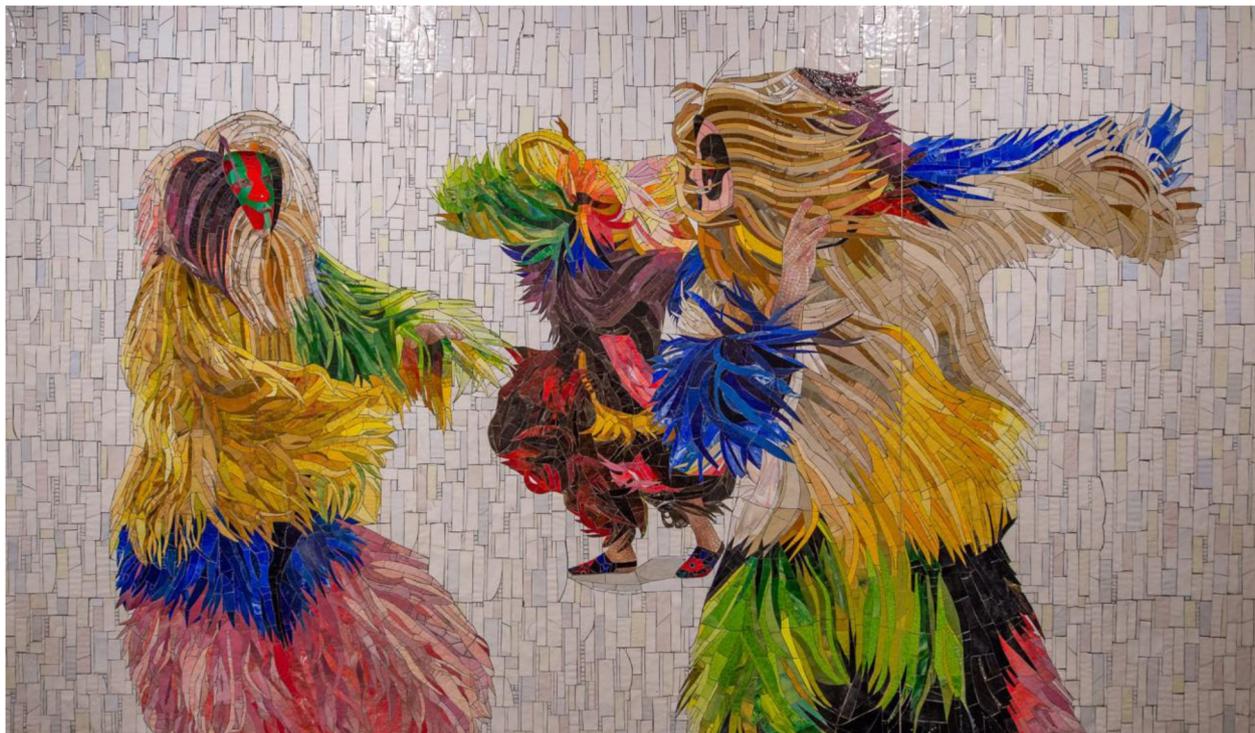


Рис. 4. Кейв Н. «Each One, Every One, Equal All», 2022. Фото: МТА/Trent Reeves

глядача в центр перформансу, безпосередньо пов'язуючи його з "Soundsuits" як частину інклюзивної спільноти, що відрізняється від інших» [8].

У місті метро часто виступає як загальний простір, де кожен має свою роль і присутність. Пасажир метро фактично сам стає учасником карнавалу, коли дивиться на фігури, які танцюють чи рухаються поруч. Н. Кейв говорить про костюми, які маскують тіло, створюють другу шкіру, що ховає расу, гендер та клас, змушуючи глядача дивитися без осуду. Фігури в костюмах об'єднуються у веселий карнавал, але одночасно мають силу та присутність. Це і метафора індивідуальності у великому місті, і спосіб говорити про соціальні теми рівності, різниці, видимості чи маргінальності.

Цей стан теж відповідає лімінальній фазі, яку В. Тернер означив як «пороговий простір» або «буття між і поміж» («betwixt and between») [4, с. 95]. У цьому проміжному стані символічно знімаються всі звичні соціальні ієрархії та статуси. Хоча кожен має свою унікальність, в кінцевому підсумку ми всі маємо рівний статус гідності та присутності в цьому просторі. І Нік Кейв, і Мирослав Дузінкевич говорять про те саме.

Місто – це карнавал переходу, де кожен жест стає актом самоідентифікації, а маска стає шляхом до того, щоб бути побаченим і почутим, не втрачаючи себе.

Візуальний масштаб, яскрава кольористика, перформативний характер – це все відгук на сучасну публічну мистецьку практику США, яка прагне бути інклюзивною, інтегрованою у повсякденне середовище, доступною широкій аудиторії.

Історія самого образу арлекіна у мистецтві показує, як цей карнавальний архетип може бути інтегрований у внутрішній світ особистості. Художники використовували маску арлекіна, щоб дослідити власну лімінальність та роль митця-аутсайдера в урбаністичній драмі. Чи не найяскравішим прикладом арлекіна як альтерего є комедіанти Пабло Пікассо, яких він створював під час «Рожевого періоду» 1904–1906 рр. Тоді митець теж намагався інтегруватися в мистецьку спільноту Парижа і відчував особисту кризу та відчуженість. Його арлекін часто самотній, замислений і меланхолійний, як у роботі «Арлекін, що сидить на червоному дивані», 1905 р. (рис. 5), що перетворює зовнішній карнавал на внутрішню філософську драму. Вільям Рубін підкреслював цю

психологічну ізоляцію. Аналізуючи картину «Сім'я комедіантів» 1905 р., він зазначав, що ці фігури, об'єднані професією, залишаються глибоко роз'єднаними на психологічному рівні, що робить їх вразливими перед світом. В. Рубін писав: «Їхні обличчя та очі виражають глибоку самотність, незважаючи на їхню фізичну близькість. Вони є метафорою індивідуальної ізоляції у колективному існуванні» [9, с. 33]. Таким чином, маска арлекіна в П. Пікассо слугує захисною оболонкою для вразливої, поетично відчуженої особистості. М. Дузінкевич переносить цей архетип у сферу інтимного та особистого, що є важливою відмінністю від публічної карнавальності Н. Кейва.

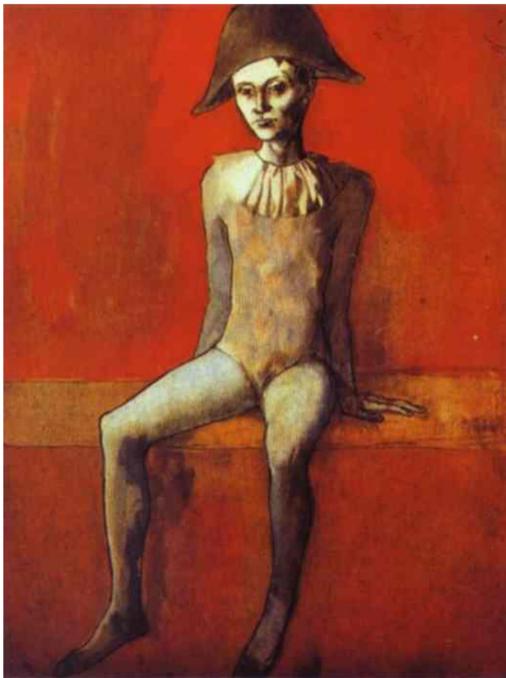


Рис. 5. Пікассо П.
«Harlequin Sitting on a Red Couch», 1905 р.

Фото: pablo-ruiz-picasso.net

Ця меланхолійна індивідуалізація є у роботі М. Дузінкевича «Друзі» 2010 р. (Рис. 6) Центральний образ був написаний із сина художника. Фігура хлопчика арлекіна випромінює глибоку поетичну зосередженість. Тут маска стає тонкою захисною оболонкою, що дозволяє дитині, яка перебуває в лімінальному стані, захистити найбільш автентичний і вразливий досвід в моменти гри. У такий спосіб арлекін М. Дузінкевича подібно до пікассівського,

стає екзистенційним механізмом самоствердження, що подолав відчуження через утворення внутрішньої цінності.



Рис. 6. Дузінкевич М. «Friends», 2010 р.

Фото надане автором

Через Арлекіна П. Пікассо освоював нові форми, від аналітичного кубізму до монументального класицизму і повернення до тілесності. Його маска зберігає елемент гротескної відчуженості, але П. Пікассо використовує її для романтизації творчої свободи.

Іспанський художник Хуан Перес Агіррегойко використовує образи арлекінів чи клоунів у зовсім інших – постмодерних та політичних ключах. Його фігури є критичними символами та ідеологічними лінзами, що слугують для сатири та деконструкції. Х. П. Агіррегойко критикує культ індивідуалізму, політичну порожнечу та фальшивість сучасної влади.

Естетика Х. П. Агіррегойко графічна, іронічна, спрямована на соціальну сатиру і сприймається близько до авангардної політичної графіки. Його гротеск відчужує глядача від комфортного сприйняття реальності, наголошуючи на незручності життя в умовах капіталістичної ідеології. Його арлекіни та клоуни особливо в ранніх серіях 1990-х років «Las Sombras», «Deseo» зображені

незграбними та схематичними. Вони є анти-тезою як психологічної глибини П. Пікассо, так і поетичної чутливості М. Дюзінкевича.

Художник використовує образ тигра, який перетворює на маску гегемонського лібералізму і культу особи. Цю серію він називає «El imperio americano» (рис. 7). Пабло Монтблан вказує, що ми бачимо люту тварину, що втілює гегемонський лібералізм. Тигр часом атакує метеликів і руки, але також зображений у стані спокою. Його ніби-то лють пародіюється в кітчевих зображеннях. Образ тигра пом'якшується, його маскулінність фемінізується. Відчувається його незграбність і котяча лінь [10].



Рис. 7. Агіррегойкоа Х. П. «El imperio americano».

Фото: artepuntos.com

Х. П. Агіррегойкоа часто представляє малюнки, які подібно коміксам містять цитати і вульгарні фрази. Написи вступають в конфлікт із самим зображенням. Це подвоює ефект клоунади та іронії, підкреслюючи, що офіційна мова (офіційна позиція влади чи пропаганда) приховує справжні, часто брудні мотиви. Художник своїми роботами каже, що утопія режиму перетворилася на гротескного, абсурдного клоуна, що керує світом [11].

Це прочитується в картині «Exito Comunismo» 2020 р. (Рис. 8) і є еталонним прикладом гострої критичної сатири, де клоунада використовується як інструмент ідеологічного викриття. На полотні зображена фігура, схожа на політичного коментатора,

яка проголошує, що сучасні соціальні рухи (гендерна ідеологія, екологізм, мультикультуралізм) руйнують класичні західні інститути і актуалізують комунізм. Критична сатира полягає у навмисній гіперболізації та абсурдному спрощенні складної соціальної динаміки: художник зводить усі прогресивні рухи до єдиної, зловісної, але комічної комуністичної змови, тим самим висміюючи параноїдальну риторику ультраконсервативних кіл.



Рис. 8. Агіррегойкоа Х. П. «Exito Comunismo». 2020.

Фото: artviewer.org

Сам характер сміху, яким майстерно володіє арлекін, має силу розвінчувати штучне, фальшиве, надмірно серйозне, що є прямою відповіддю на істерику клоуна-коментатора Х. П. Агіррегойкоа. Якщо сміх П. Пікассо був засобом захисту власної ізоляції, а сміх Х. П. Агіррегойкоа – сатирою над владою, то їхня спільна функція – руйнування фальші.

Коллективний, всеосяжний сміх є найстарішою і найефективнішою формою антиструктури. Жан Дювільє розглядає сміх як коллективний жест, здатний скидати ієрархічні системи і відкривати простір для нових форм спільності. Саме цей визвольний, коллективний

та універсальний сміх, який підхоплює і перевертає всі рівні критики, від внутрішньої драми до глобальної політики, є фінальною функцією арлекіна, дозволяючи йому тимчасово подолати відчуження і відновити зв'язок між індивідом і спільнотою [12, с. 14].

Ця визвольна функція клоунади, яка у творчості Х. П. Агіррегойкоа була спрямована на деконструкцію політичної фальші та висміювання буржуазного пафосу, знаходить свій парадоксальний відгук у роботах Джеффа Кунса. Хоча Дж. Кунс не використовує прямо образ арлекіна, його мистецтво є найвищою формою гри з маскою, зокрема, кітчю, суспільства споживання та естетичної банальності.

Дж. Кунс ставить під сумнів саму цінність та серйозність мистецтва. Він перетворює мистецтво на вишукану, дорогу клоунаду ринку. Таким чином, якщо арлекін Х. П. Агіррегойкоа висміює політичну структуру, то Дж. Кунс інтегрує в себе економічну структуру, використовуючи її гламурну, глянцеvu маску для іронічного коментування меж між високим мистецтвом і комерцією. Митець бере найгірші зразки масмаркету та абсурдної, дешевої релігійної чи медійної іконографії і відтворює їх у дорогих, блискучих матеріалах. Він демонструє, що елітарний мистецький світ мегаполісу прагне поглинути і монетизувати навіть найпримітивнішу, найбільш кітчеву естетику. Це іронічний карнавал смаку, де низьке стає абсурдно високим, і навпаки, як от як-от фігура Майкла Джексона із серії «Banality» 1988 р. (Рис. 9) чи «Baloon Dog» (Рис. 10) Мегаліс очікує постійної демонстрації успіху, впевненості та контролю. Людина прагне виглядати так само ідеально, гладко та бездоганно, як скульптури Дж. Кунса, транслюючи це в соцмережах. Для цього вона полірує свій фасад, аби бути такою ж блискучою, як «Baloon Dog». Це призводить до того, що людина часто вдягає маску поверхневості і стає порожнім товаром.

Твори Дж. Кунса можна пояснити тим, що Жан Бодріяр назвав симулякрами – копіями без оригіналу. Вони блискучі та ідеальні, але позбавлені глибини та справжньої сутності. Якщо аналізувати творчість Дж. Кунса



Рис. 9. Кунс Дж.
«Michael Jackson and Bubbles», 1988.

Фото: jeffkoons.com

через Ж. Бодріяра, то можна констатувати, що поведінка індивіда в сучасному мегаполісі свідчить про настання епохи гіперреальності, і це призводить до смерті реального [3, с. 122]. Людина в мегаполісі, яка прагне створити такий же ідеальний, відполірований фасад для соціальних мереж, сама перетворюється на симулякр чи маску поверхневості, метою якої є лише максимізація ринкової привабливості як товару.

Це явище, у свою чергу, розкривається через теорію Гі Дебора, де мистецтво Дж. Кунса функціонує як невід'ємна частина «Суспільства спектаклю» [2, с. 15–17]. У цьому суспільстві цінність мистецтва та індивіда визначається їхньою видимістю,



Рис. 10. Кунс Дж. «Baloon Dog (Orange)», 2010.
New York, Seagram Building.

Фото: [Lindsay Pollock](http://LindsayPollock.com)

ціною та здатністю генерувати бажання. Дж. Кунс інтегрує економічну структуру, перетворюючи мистецтво на спектакль найвищої цінової категорії, в той час як людина в мегаполісі змушена грати роль, що відповідає вимогам цього ж спектаклю, приймаючи маску для подолання відчуження через зовнішню демонстрацію успіху.

Висновки. Образи карнавалу, арлекіна, маски та гри зберігають свою гостру актуальність як для американських, так і для українських великих міст. Урбаністичний простір, незалежно від національного контексту, вимагає від індивіда множинності ролей і постійної адаптації, що породжує універсальні проблеми відчуження та пошуку ідентичності.

У мегаполісі маска стає необхідним інструментом для підняття найболючіших соціальних, національних, політичних та кар'єрних проблем. Твори Мирослава Дузінкевича використовують маску, щоб осмислити відчуження, лімінальність та національну ідентичність. Його арлекін є метафорою українського досвіду, який самоконструюється в іноземному середовищі, долаючи мовні та соціальні бар'єри. Подібно комедіантам Пабло Пікассо, його герої занурюються у глибокий внутрішній

світ, і за допомогою масок намагаються знайти собі місце в суспільстві.

З іншого боку, колективний карнавал, як у мозаїці Ніка Кейва «Each One, Every One, Equal All» на Times Square, використовує костюми, щоб замаскувати расу, гендер та клас. Це створює тимчасову спільноту, де знімаються соціальні ієрархії, що дозволяє митцеві говорити про расову несправедливість та інклюзивність у публічному просторі.

Арлекіни і клоуни Хуана Переса Агіррегойкоа та кітчсимулякри Джеффа Кунса піднімають політичні та економічні проблеми. Вони висміюють фальш ідеології та перетворюють мистецтво на дорогу клоунаду ринку, демонструючи, як суспільство споживання поглинає та монетизує навіть найпримітивніші образи.

Фігура арлекіна є універсальним архетипом для культури сучасного великого міста. Вона водночас є і захисною оболонкою для вразливої, самотньої ідентичності, і критичною лінзою для аналізу соціальної структури, і інструментом колективної рівності. Усі ці маски – від психологічної ізоляції до соціального протесту – свідчать про те, що гра у великому місті є життєво необхідною стратегією для того, щоб, залишаючись у системі, не розчинитися в ній.

Література:

1. Хейзінга Й. Homo Ludens / Пер. з англ. Мокровольський О. Київ: «Основи», 1994. 250 с.
2. Debord, G. (2014). *The Society of the Spectacle*. Ed. and transl. by K. Knabb. Oakland, CA: PM Press.
3. Бодріяр Ж. Симулякр і симуляція / Пер. з фр. Ховхун В. Київ: «Основи», 2004. 230 с.
4. Turner V. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ithaca, New York : Cornell Paperbacks Cornell University Press. 1977.
5. Карповець М. Місто як світ людського буття : монографія. Острого: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2014. 258 с.
6. Speaks E. D. Experiencing Louise Nevelson's Moon Garden. *American Art*. 2007. 21(2). 96–108. URL: <https://pdfs.semanticscholar.org/9c74/ac323b0e7cfa527d3d1809c962e154faba1b.pdf> (дата звернення 29.10.2025).
7. Spector N. Gordon Matta-Clark Reality Properties: Fake Estates. Solomon R. Guggenheim Museum. 2023. URL: <https://guggenheim.org/artwork/5210> (дата звернення 3.11.2025).
8. Ebert G. Nick Cave's Energetic 'Soundsuits' Dance Along the New York City Subway in a 360Foot Mosaic. URL <https://thisiscolossal.com/2021/09/nick-cave-soundsuit-mosaic/> (дата звернення 5.11.2025).
9. Rubin W. *Picasso in the collection of The Museum of Modern Art*. New York : The Museum of Modern Art. 1972. URL: https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_1855_300298976.pdf (дата звернення 5.11.2025).
10. Montalbán P. Liberalismo feroz teñido de color (y humor). 2025. URL: <https://artepuntos.com/2025/10/16/liberalismo-feroz-tenido-de-color-y-humor/> (дата звернення 14.11.2025).
11. Art Viewer. Juan Pérez Agirregoikoa at Carreras Mugica. 2024. URL: <https://artviewer.org/juan-perez-agirregoikoa-at-carrerasmugica-2/> (дата звернення 14.11.2025).
12. Duvignaud J. *Le propre de l'homme: Histoire du comique et de la dérision*. Paris: Hachette. 1985.

References:

1. Kheizinha, Y. (1994). *Homo Ludens [Homo Ludens]* / Per. z anhl. Mokrovolskyi O. Kyiv : “Osnovy” [in Ukrainian].
2. Debord, G. (2014). *The Society of the Spectacle*. Ed. and transl. by K. Knabb. Oakland, CA: PM Press.
3. Bodriar, Zh. (2004) *Symuliakr i symuliatsiia [Simulacra and Simulation]* / Per. z fr. Khovkhun V. Kyiv : “Osnovy” [in Ukrainian].
4. Turner, V. (1977) *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ithaca, New York : Cornell Paperbacks Cornell University Press.
5. Karpovets, M. (2014) *Misto yak svit liudskoho buttia: monohrafiia [The City as a World of Human Being: Monograph]*. Ostroh: Vydavnytstvo Natsionalnoho universytetu “Ostrozka akademiia” [in Ukrainian].
6. Speaks, E. D. (2007). Experiencing Louise Nevelson’s Moon Garden. *American Art*. 21(2). 96–108. Retrieved from: <https://pdfs.semanticscholar.org/9c74/ac323b0e7cfa527d3d1809c962e154faba1b.pdf> (дата звернення 29.10.2025).
7. Spector, N. (2023). Gordon Matta-Clark Reality Properties: Fake Estates. Solomon R. Guggenheim Museum. Retrieved from: <https://guggenheim.org/artwork/5210> (дата звернення 3.11.2025).
8. Ebert, G. Nick Cave’s Energetic ‘Soundsuits’ Dance Along the New York City Subway in a 360Foot Mosaic. Retrieved from <https://thisiscolossal.com/2021/09/nick-cave-soundsuit-mosaic/> (дата звернення 5.11.2025).
9. Rubin, W. (1972). *Picasso in the collection of The Museum of Modern Art*. New York : The Museum of Modern Art. Retrieved from: https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_1855_300298976.pdf (дата звернення 5.11.2025).
10. Montalbán P. (2025). Liberalismo feroz teñido de color (y humor). Retrieved from: <https://artepuntoes.com/2025/10/16/liberalismo-feroz-tenido-de-color-y-humor/> (дата звернення 14.11.2025) [in Spanish].
11. Art Viewer (2024). Juan Pérez Agirregoikoa at Carreras Mugica. Retrieved from: <https://artviewer.org/juan-perez-agirregoikoa-at-carrerasmugica-2/> (дата звернення 14.11.2025).
12. Duvignaud, J. (1985), *Le propre de l’homme: Histoire du comique et de la dérision*. Paris: Hachette [in French].

Стаття надійшла: 04.12.2025

Прийнято: 17.12.2025

Опубліковано: 30.12.2025

Дяченко Алла Володимирівна,

кандидатка педагогічних наук, доцентка,
доцентка кафедри промислового дизайну і комп'ютерних технологій,
деканка факультету декоративно-прикладного мистецтва
Київської державної академії декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука,
членкиня Спілки дизайнерів України,
членкиня Національної спілки художників України
ORCID ID: 0000-0003-4496-5931
pani.alla0107@gmail.com

ПРОСТОРОВО-ПЛАСТИЧНІ ФОРМИ ІНСТАЛЯЦІЙ: ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ НАРОДНИХ ТРАДИЦІЙ У ТВОРАХ СУЧАСНИХ МИТЦІВ

У статті здійснено комплексний аналіз просторово-пластичних інсталяцій як однієї з найбільш концептуально насичених форм сучасного візуального мистецтва, що функціонує на перетині матеріального, семіотичного та культурно-пам'яттєвого вимірів. Основну увагу зосереджено на процесах художнього переосмислення народних традицій у практиках сучасних митців, де фольклорні мотиви, ритуальні патерни та архаїчні символи втрачають статус прямої репрезентації й постають як інтелектуалізований ресурс естетичної трансмутації. Просторово-пластична інсталяція розглядається як медіально-матеріальна конструкція, здатна активувати механізми колективної пам'яті через деконструкцію традиційних форм та їх подальшу реконтекстуалізацію в межах постмодерного художнього дискурсу.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю осмислення нових моделей візуальної ідентичності в умовах культурної фрагментації, глобалізаційних процесів та постколоніальних трансформацій. У статті доведено, що сучасна інсталяція не відтворює народну традицію в її автентичному вигляді, а інсценізує її як простір постперцептивного переживання, де матеріал, форма та простір набувають символічної багатозначності. Проаналізовано творчі стратегії Яйой Кусами та Жанни Кадирової як приклади різних моделей роботи з культурною пам'яттю, у яких інсталяція функціонує як поліфонічне поле взаємодії між архаїчним і сучасним.

Зроблено висновок, що просторово-пластичні інсталяції є ефективним інструментом реконфігурації народних традицій, здатним формувати нові способи естетичної взаємодії з минулим та відкривати перспективи подальших міждисциплінарних досліджень у сфері сучасного мистецтва.

Ключові слова: просторово-пластична інсталяція, народна традиція, культурна пам'ять, візуальна деконструкція, естетична трансмутація, сучасне мистецтво, семіотика образу.

Diachenko Alla. SPATIAL-PLASTIC FORMS OF INSTALLATION ART: REIMAGINING FOLK TRADITIONS IN CONTEMPORARY ARTISTIC PRACTICES

The article provides a comprehensive analysis of spatial and plastic installations as one of the most conceptually saturated forms of contemporary visual art, functioning at the intersection of materiality, semiotics, and cultural memory. The research focuses on artistic reinterpretations of folk traditions in contemporary art practices, where folkloric motifs, ritual patterns, and archaic symbols are no longer directly represented but transformed into an intellectual resource of aesthetic transmutation. Spatial installation is interpreted as a media-material construct capable of activating collective memory through the deconstruction of traditional forms and their subsequent recontextualization within postmodern artistic discourse.

The relevance of the study lies in the need to conceptualize new models of visual identity under conditions of cultural fragmentation, globalization, and postcolonial transformations. It is argued that contemporary installation art does not reproduce folk tradition in its authentic form but stages it as a space of post-perceptual experience, where material, form, and space acquire multilayered symbolic meanings. The artistic strategies of Yayoi Kusama and Zhanna Kadyrova are analyzed as representative examples of different approaches to cultural memory, in which installation functions as a polyphonic field of interaction between archaic and contemporary visual languages.

The conclusions substantiate that spatial and plastic installations serve as an effective tool for the reconfiguration of folk traditions, enabling new modes of aesthetic engagement with the past and opening prospects for further interdisciplinary research in contemporary art studies.

Key words: *spatial installation, folk tradition, cultural memory, visual deconstruction, aesthetic transmutation, contemporary art, image hermeneutics.*

Вступ. У сучасному культурно-мистецькому дискурсі просторово-пластичні форми інсталяцій набувають статусу метаоб'єктів, здатних не лише акумулювати складні семантичні нашарування, а й продукувати нові модуси репрезентації народної традиції. Відмова від буквального цитування фольклорних джерел зумовлює появу художніх стратегій, орієнтованих на деконструкцію, фрагментацію та концептуальне переозначення культурної спадщини. Інсталяція постає як динамічна форма, у межах якої традиція трансформується в інтелектуальний ресурс сучасного художнього мислення.

Матеріали і методи. Методологічна основа дослідження поєднує герменевтичний аналіз, просторову феноменологію та семіотичний підхід, що дозволяє розглядати інсталяцію не лише як художній об'єкт, а як процесуальну подію. Застосовано методи візуальної деконструкції, порівняльного аналізу та культурно-антропологічної інтерпретації, спрямовані на виявлення трансформацій народних символів у сучасному мистецькому контексті. Матеріалом дослідження стали просторово-пластичні інсталяції Яйой Кусами, Жанни Кадирової та інших митців, що працюють з етнокультурними кодами.

Результати. У топології сучасного візуального мистецтва, де простір перестає бути суто фізичним континуумом і постає як епіфеномен культурної артикуляції, інсталяція як жанр набуває статусу мислєдїяння, що активує візуальну деконструкцію як методологічний імпульс переозначення. У цьому контексті просторово-пластичні форми не є нейтральними формотвореннями – вони інкорпоруєть у себе не лише матеріальні залишки минулого, а й палімпсести смислів, що пережили культурну амнезію модерності [4, с. 201], формуючи розгалужену герменевтику образу, спрямовану на вияв прихованих структур колективної пам'яті. Народна традиція, з усією її ритуальною надмірністю,

постає не стільки як об'єкт репрезентації, скільки як семіотичний ресурс, здатний продукувати нові смислові режими в межах постмедіального горизонту, де естетична трансмутація виступає ключовим каталізатором культурної реінтерпретації.

Митець, який звертається до архаїчного не з позиції ностальгії, а крізь призму критичної реконфігурації, здійснює радикальний зсув: він не імітує, а витворює, інтенсифікуючи процеси естетичної трансмутації. Традиція в його інтерпретації більше не функціонує як стабільний каркас автентичності; вона фрагментується, множитья, зазнає деколоніального розшарування [11], формуючи складний спектр смислових мутацій, у яких герменевтика образу виходить за межі класичних інтерпретаційних матриць. Така художня стратегія не лише репроблематизує поняття «спадщина», а й виводить глядача за межі комфортного споглядання у зону естетичного неспокою, де кожен об'єкт вимагає не просто прочитання, а герменевтичної конфронтації з текстурою матеріального. Матеріал – глина, текстиль, дерево, метал – у таких творах не просто носій форми; він є афективним індексом, зшитим з історій, забутих жестів, відлунь фольклорного звуку, що набуває функції опору. Опору сучасності, її експлуатативній логіці споживання образів. Матеріал, вивільнений з утилітарного тла, трансформується у структурну категорію критичної поетики [9, с. 107–111], де естетична трансмутація матеріального й семантичного утворює багатшарову систему смислових напружень. Простір у свою чергу стає не тлом, а співучасником – динамічним середовищем, у якому активується досвід глядача як співавтора інтерпретації.

Подібні інсталяційні практики слід осмислювати в руслі постструктуралістської та постантропоцентричної думки, де на перший план виходить не форма як така, а реляція між елементами, інтервалами, тишею й резонансом [10, с. 3707]. Тут можливе

співіснування голосів: домінантного і маргінального, архетипного та випадкового, сакрального й тілесного, що у своїй взаємодії утворюють дестабілізоване мереживо значень, здатне провокувати візуальну деконструкцію як перманентний жест сумніву. Усі ці голоси не замикаються на жодній ідеологічній конструкції, а навпаки – постійно себе підважують, руйнуючи глядацьке очікування й академічні нормативи прочитання.

У сучасному культурному полі, позначеному як постмодерністськими трансгресіями, так і кризою репрезентації, візуально-пластичні практики інсталяційного мистецтва постають не лише як автономні естетичні форми, але й як складні феномени герменевтичного прочитання традиційної культури крізь призму деконструктивного осмислення архетипів. Сучасні митці, апелюючи до етнокультурного коду, не стільки відтворюють автентичні наративи минулого, скільки вдаються до радикального переозначення семіотики архаїчного, трансформуючи просторово-пластичну тканину інсталяції у поле міждисциплінарного діалогу, де сакральне й профанне, матеріальне й символічне, колективне й індивідуальне співіснують у парадоксальній взаємозалежності [12, с. 237]. Тому інсталяція, зокрема в її перформативному аспекті, слугує інструментом культурної медіації, інкорпорує елементи народної традиції в контекстах, що тяжіють до метафізичної екзегези та соціокультурної рефлексії, водночас активізуючи герменевтику образу як метод дослідження невидимих, але дієвих енергетик культурної пам'яті. У контексті сучасних інсталяційних практик, що апелюють до народних традицій, доцільно виокремити низку аспектів, які виявляють глибинні механізми переосмислення, трансформації та інтерпретації архаїчного культурного спадку в межах просторово-пластичних форм:

- семіотична реверберація етнокультурних кодів – інсталяційні практики сучасного мистецтва продукують складну систему знаків, у якій народна символіка набуває функції не прямої репрезентації, а латентного алюзійного шару, що апелює до колективного несвідомого;

- трансгресія матеріальності – художники відмовляються від традиційних матеріалів, перетворюючи природні субстанції (деревина, глина, текстиль) на носії концептуального змісту, що репрезентує гібридність між ремісничим і концептуальним;

- паліномія пластичних форм – форма в інсталяціях зазнає багаторазових переозначень: фольклорний мотив у кожному конкретному експозиційному просторі актуалізується як нова естетична подія;

- ритуалізація простору – інсталяція функціонує як реконфігурований ритуальний простір, у якому глядач не лише споглядає, а включається в сакралізовану дію через тілесне і сенсорне занурення;

- хронотопна поліфонія – сполучення часів і культурних контекстів у межах однієї роботи формує багатозарову наративність, де архаїчне співіснує з ультрасучасним;

- діалектика центра та периферії – апелює до маргіналізованих форм народного мистецтва (зокрема, обрядових текстилів, дерев'яної скульптури, хатніх розписів) актуалізує проблему культурної гегемонії та деколонізації канонів;

- психогеографія інсталяції – топографічне розташування елементів інсталяції створює ефект емоційної картографії, де глядач рухається не лише фізично, але й психоемоційно;

- генеративна аберация традиції – через навмисне порушення структурної логіки традиційної форми (деформація, фрагментація, інверсія) митець створює нову парадигму сприйняття спадщини як динамічного, а не застиглого феномена;

- естетика амбівалентності – інсталяція вбирає в себе парадоксальність як базовий принцип: священне співіснує з буденним, іронічне з ностальгійним, що відображає постмодерну неоднозначність ставлення до культурної пам'яті [3, с. 17–31].

У сучасному мистецькому дискурсі все частіше проступає тенденція до переосмислення культурних матриць крізь призму просторово-пластичних формацій, які функціонують як інтелектуальні каталізатори складних семантичних нашарувань. У цьому

контексті спостерігається зростання уваги до феномена матеріальної пам'яті, що оприявнюється у несподіваних конфігураціях предметів, перенасичених аллюзіями на традиційні ремесла та ритуальні практики. Витончені трансформації усталених етнокультурних кодів сприяють появі інсталяцій, де матеріал набуває майже антропологічної вагомості, формуючи поліфонію значень, розраховану на уважного реципієнта [5]. У подібних синтезах відчутна напруга між історично впізнаваними формами та інноваційними художніми жєстами, завдяки якій виникає специфічний культурний резонанс. Такі художні стратегії не лише реконструюють уявлення про традицію, але й надають їй здатності до саморефлексії. Матеріальність інсталяції стає своєрідним інтелектуальним провідником, що відкриває можливість для глибших інтерпретацій.

У практиках таких митців, як Яйой Кусам, простежується тональна амбівалентність, що поєднує індивідуальну психічну досвідність із кодифікованими образами локальної культури, надаючи творам своєрідної іррадіації сенсів. Візуальні повтори та орнаментальні структури, що експансивно множаться у її інсталяціях, формують середовище, насичене символічними ритмами, які тяжіють до циклічності народних уявлень про гармонійність й ритуалізовану повторюваність природних процесів. Внаслідок цього виникає виразна напруга між внутрішньою інтроспекцією та культуральною пам'яттю, що дозволяє виявити багатозначність художньої конструкції. Її просторові структури функціонують не як буквальні аллюзії, а радше як метафоричні перегуки з традиційною символікою, що трансформуються у багатовимірну систему знаків. Такий підхід спричиняє виникнення специфічного емоційно-інтелектуального поля, яке активує у глядача відчуття входження в інобуття. У цьому сенсі робота з формою перетворюється на інструмент експансії внутрішніх станів у сферу колективної культурної чуттєвості. У свою чергу, художня діяльність Жанни Кадирової формує іншу модальність переосмислення традиційності, оскільки її

просторові структури зумовлені глибинною зацікавленістю у властивостях матеріалу, що несе на собі відбиток соціокультурних процесів. Її інсталяційні об'єкти тяжіють до метонімічного відтворення предметності з повсякденної реальності, але відчутно зміщують акценти, перетворюючи функціональні речі на носіїв культурної пам'яті. Перегук з народними ремісничими практиками реалізується через матеріальну фактуру та семантичну насиченість поверхні, що уможлиблює читання творів як складних культурних палімпсестів. Через такий підхід постає враження, ніби матеріал звільняється від утилітарності, набуваючи ролі концептуального провідника історичних досвідів. Інсталяційна природа її проєктів відкриває простір для роздумів щодо трансформації локальних традицій під впливом соціальних змін. Водночас тонка взаємодія між формою та культурною символікою утворює своєрідне поле напруження, що провокує глядача на глибший аналітичний діалог із твором.

У межах системного аналізу просторово-пластичних інсталяцій, спрямованих на реконфігурацію етнокультурних семантик у практиках сучасних митців, запропонована таблиця виконує функцію концентрованого аналітичного контуру, що дозволяє виявити глибинні кореляції між матеріальною природою художнього жесту та культурною спадковістю, яка трансформується під впливом індивідуальних творчих методик. У структурі поданих прикладів фіксується не лише варіативність матеріальних носіїв, але й складна мережа конотативних нашарувань, що репрезентує процеси переформатування традиційних символів у межах сучасного мистецького дискурсу, де інсталяційні форми функціонують як епістемологічні модулі, здатні акумулювати багатовимірні інтерпретації. Завдяки такій систематизації створюється можливість простежити, яким чином митці, залучаючи несподівані матеріальні стратегії та інтелектуальні парадигми, продукують нові способи культурної рефлексії, що виводять традиційні мотиви за межі їхньої звичної семантичної інерції та вписують їх у поле сучасних художніх експериментів (Таблиця 1).

Систематизований огляд просторово-пластичних інсталяцій, що репрезентують трансформаційні семантичні конфігурації переосмислення етнокультурних традицій у сучасному мистецькому дискурсі

Митець	Приклад роботи	Матеріал / форма	Як переосмислює народні традиції
Жанна Кадирова	<i>Second Hand</i>	Керамічна плитка, інсталяція у вигляді «одягу»	Використання традиційної української облицовальної плитки як символу народної архітектури; переносить побутовий матеріал у сучасне мистецтво
Жанна Кадирова	<i>Market (Маркет)</i>	Натуральний камінь, створений у вигляді «харчових продуктів»	Переосмислення базарної культури, ремісничих технік і локальних матеріалів, що відсилають до господарських традицій
Яйой Кусама	<i>Pumpkin</i>	Гігантські скульптури гарбузів, повтори орнаментів	Гарбуз як традиційний мотив японської сільської культури; перетворює народний символ у поп-артову просторову форму
Яйой Кусама	<i>Infinity Mirror Rooms</i>	Дзеркала, світлодіоди, нескінченні патерни	Повторність орнаментів перегукується з народними декоративними мотивами Японії та ритуальною циклічністю
El Anatsui	<i>Metal Cloths</i>	«Тканини» з металевих кришок і дроту	Інтерпретація африканських ткацьких традицій через сучасні матеріали та масштабні інсталяції

Джерело: власна розробка автора на основі [3; 5; 9].

Приміром, у художньому артефакті «*Second Hand*» Жанни Кадирової виявляється феноменологічна напруга між текстуальністю матеріальної культури та концептуалізованою редукцією народної ідентичності, здійсненою через парадоксальну апропріацію урбаністичних реліктів пізньорадянської епохи. Модифіковані фрагменти облицовальної плитки, трансльовані у формат репрезентативного костюму, виводять на поверхню інтертекстуальну колізію між інтуїтивно-колективним архетипом і його симулятивною проєкцією в зоні культурної ентропії. Через цей

візуально-семіотичний зсув Кадирова здійснює не лише деконструкцію візуального канону, але й продукує складну систему референцій, у якій текстура матеріалу перетворюється на хронотопну матрицю травматичної пам'яті. Інсталяція постає як поліфонічна структура, що акумулює багатовекторність постколоніального дискурсу, репрезентуючи його не як лінійне нарративне поле, а як складно диференційований простір міжкультурних реплік і напівстертих семантичних шарів [1]. У такий спосіб *Second Hand* функціонує як парадигматична візуальна екзегеза,



Рис. 1. Жанна Кадирова. Second Hand. Київська кінокопіювальна фабрика. 2017. Кахельна плитка, фотографії, відео

де маргінальне стає домінантним, а периферійна матеріальність – провідником естетико-епістемологічного розламу (рис. 1).

У візуально-онтологічному проєкті «Infinity Mirror Rooms» Яйой Кусама реалізує надзвичайно складну, майже психоакустичну структуру просторової рефлексії, у якій феноменологія нескінченності набуває як візуального, так і метафізичного статусу. За допомогою багаторазового реверберативного дублювання дзеркальних поверхонь художниця конституює химерний топос, де суб'єкт сприйняття одночасно виявляється споглядачем та множинною, дезорієнтованою рефлексією самого себе. Така динамічна структура простору формує своєрідну герметичну метамодель, у якій розчиняються категорії масштабу, центру та периметру, що традиційно властиві лінійній візуальній логіці. Кусама, апелюючи до естетики японського мінімалізму, імпліцитно інтегрує в інсталяцію елементи синкретичного мислення, властивого синтоїстській парадигмі, де матеріальне й нематеріальне, зовнішнє і внутрішнє не протиставляються, а взаємопроникають [6]. У цьому сенсі Infinity Mirror Rooms функціонують як іманентна алхімія простору, де ілюзорна нескінченність постає не лише як оптичний ефект, але й як епістемологічна метафора розщеплення суб'єкта в умовах постмодерної фрагментарності (рис. 2.).

Результати і перспективи подальших досліджень, обговорення. У просторово-пластичній парадигмі сучасного мистецтва інсталяцій дедалі очевиднішою стає тенденція до концептуального ресемантизування автохтонних етнокультурних кодів, що репрезентують не стільки зовнішню атрибутику народної традиції, скільки її глибинну онтологічну структуру. Сакралізовані архетипи, латентні символи та трансгенераційні культурні матриці зазнають естетико-семіотичної транскрипції, внаслідок чого інсталяція постає як полівалентний хронотоп, здатний акумулювати множинність ідентичнісних нашарувань у діахронічній перспективі. У цьому контексті простір об'єкта втрачає свою суто фізичну визначеність, трансформуючись у метафізичну площину рефлексійної екзистенції.

Митці, апелюючи до інтердискурсивного ресурсу етнокультурної спадщини, здійснюють естетичну апропріацію символів і форм, які, у процесі їхньої художньої деритуалізації, набувають нових, часто парадоксальних конотацій. Відбувається своєрідна транскультуральна експансія в межах художнього простору, де народні ремінісценції функціонують як маркери глибоко закодованої колективної підсвідомості. Просторово-пластичні структури інсталяцій, інтегруючи матеріали та естетику архаїчного походження, не



Рис. 2. Yayoi Kusama, «Aftermath of Obliteration of Eternity», 2009. Collection of the artist. Courtesy of Ota Fine Arts, Tokyo/Singapore

репрезентують традицію в її автентичному вигляді, а радше деконструюють її, інтерпретуючи як постсучасний палімпсест – полісмилову текстуру, що резонує з актуальними соціокультурними імперативами.

Таким чином, інсталяція, сформована в координатах художньої плюралізації, функціонує як гетеротопічний феномен, у межах якого здійснюється процес семіозису переосмисленого традиційного. Цей процес не є механічним відтворенням фольклорних патернів, а становить акт культурної трансмутації, що передбачає епістемологічну рекодифікацію архаїчних структур через призму постантропоцентричної художньої свідомості. Відповідно, просторово-пластичні інсталяції не лише візуалізують ідеї, але й створюють умови для контемплативного заглиблення у трансісторичну метафізику національного буття, котра в сучасному мистецтві набуває рис сакралізованого інтермедіального синтезу.

Висновки. У завершальному резюме здійсненого естетико-аналітичного та культурно-філософського екскурсу, покликаного виявити структурно-семіотичні парадигми просторово-пластичних форм інсталяцій, котрі моделюють трансформовану версію народотрадиційного спадку, виникає нагальна потреба у проблематизації самого феномена «переосмислення» як ускладненої аналітичної категорії, позбавленої редуцціоністських конотацій.

Інсталяція, як поліформна художня структура, котра тяжіє до трансцендентного осмислення матеріального субстрату через фрагментарну реінтерпретацію культурної спадковості, фактично здійснює акт естетичної деконструкції архаїчних смислових констеляцій. Вона не лише вивільняє традиційні коди з герметичного простору етнокультурної ортодоксії, але й уможлиблює їхню реконтекстуалізацію в просторі плюралістичного постмодерного нарративу, де сакральне зливається з іронічним, а автохтонне – з глобалізованим.

У цьому сенсі, пластичні конструкти інсталяцій, оприявнюючи алюзії на етнографічні маркери (ткані артефакти, дерев'яні структури, іконографічні матриці,

індексальні символи ремісничих технік), актуалізують не просту ремінісценцію, а складний акт культурного палімпсестування, де кожен фрагмент функціонує як семіотичний резонатор у гетерогенному полі міждисциплінарного значення. Народна традиція, перенесена в координати інсталяційної практики, не лише позбавляється свого наївного автентизму, а й набуває статусу метафізичного інтертексту, наділеного потенціалом естетичної анемізації або навпаки – семантичної гіперболізації.

З огляду на виявлену багатовекторність феномену, подальші дискурсивні реконструкції мають орієнтуватися на декілька фундаторських векторів дослідницької дії: теоретико-морфогенетичний вимір, який має на меті виявлення латентних моделей формотворення в інсталяціях, що тяжіють до симулякризації традиційних культурних конструктів; герменевтико-філософський ракурс, у межах якого можлива артикуляція інсталяції як феномену ритуалізованого простору, що переживає епістемологічну мутацію: від інтерпретаційного до перформативного й емпатійного типу рецепції; критико-антропологічна перспектива, котра передбачає аналіз способів, у які сучасний митець «власнізує» (тобто присвоює) колективну пам'ять, здійснюючи її суб'єктивізацію в межах художньої парадигми індивідуального нарративу; медіа-онтологічний дискурс, де інсталяція розглядається як гібридна форма, що синтезує тілесне, предметне, цифрове та архетипне в єдину багатовимірну метасистему.

У підсумку, просторово-пластичні інсталяції постають як метаартефакти, що унеможлиблюють одномірне прочитання й натомість вимагають від глядача/дослідника синкретичного мислення, здатного до аналітичної акумуляції поліфонічних змістів. Переосмислення народного в цьому контексті є не тривіальним актом культурної інверсії, а глибоким актом естетичного проростання через культурний шар ґрунтів забутої, але не анульованої традиції, котра трансмутується в нову епістемологічну субстанцію сучасного художнього буття.

Література:

1. Рева Т. Семантичні варіації образу землі в художніх виставках 2022–2024 років. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 1. URL: <https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/327960>
2. Станіславська К. І. Видовищні форми у сучасній культурі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2021. Вип. 29. С. 85–90.
3. Aya A. *The Language of Forms: Unveiling Symbolism in Art and Architecture*. Independently published, 2024. 67 p.
4. Cento Bull A., Clarke D. Agonistic interventions into public commemorative art: An innovative form of counter-memorial practice? *Constellations*. 2021. Vol. 28, No. 2. P. 192–206.
5. Chatterjee A. Art in an age of artificial intelligence. *Frontiers in Psychology*. 2022. Vol. 13. URL: <https://www.frontiersin.org/journals/psychology/articles/10.3389/fpsyg.2022.1024449/full>
6. Lumi S., Kolibu R. M. P., Pakasi R. Art Therapy Sebagai Media Katarsis Bagi Yayoi Kusama Dalam Berkarya Seni Rupa. *KOMPETENSI*. 2025. T. 5, № 1. С. 934–945.
7. Paul J. The travelling art installation Prijedor '92: transnational memorialisation and the 1.5 generation. *Ethnic and Racial Studies*. 2024. Vol. 47, No. 2. P. 321–343.
8. Stoliarchuk O., et al. Interaction of Digital Trends and Sustainable Development: The role of Contemporary Art. *European Journal of Sustainable Development*. 2024. Vol. 13, No. 1. P. 278–290.
9. Suderburg E. *Space, site, intervention: situating installation art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. 371 p.
10. Szubielska M., Imbir K., Szymańska A. The influence of the physical context and knowledge of artworks on the aesthetic experience of interactive installations. *Current Psychology*. 2021. Vol. 40, No. 8. P. 3702–3715.
11. Taylor J., Sloane K. Art markets without art, art without objects. *The Garage Journal*. 2021. № 02. URL: <https://thefebbruaryjournal.org/index.php/tgj/article/view/29>
12. Wiratno T. A., Callula B. Transformation of beauty in digital fine arts aesthetics: An artpreneur perspective. *Aptisi Transactions on Technopreneurship (ATT)*. 2024. Vol. 6, No. 2. P. 231–241.

References:

1. Reva, T. (2025). Semantychni variatsii obrazu zemli v khudozhnikh vystavkakh 2022–2024 rokiv [Semantic variations of the image of the earth in artistic exhibitions of 2022–2024]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, (1). Retrieved from <https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/327960>
2. Stanislavska, K. I. (2021). Vydovyshchni formy u suchasni kulturi [Spectacular forms in modern culture]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, (29), 85–90.
3. Aya, A. (2024). *The Language of Forms: Unveiling Symbolism in Art and Architecture*. Independently published.
4. Cento Bull, A., & Clarke, D. (2021). Agonistic interventions into public commemorative art: An innovative form of counter-memorial practice? *Constellations*, 28(2), 192–206.
5. Chatterjee, A. (2022). Art in an age of artificial intelligence. *Frontiers in Psychology*, 13. Retrieved from <https://www.frontiersin.org/journals/psychology/articles/10.3389/fpsyg.2022.1024449/full>
6. Lumi, S., Kolibu, R. M. P., & Pakasi, R. (2025). Art Therapy Sebagai Media Katarsis Bagi Yayoi Kusama Dalam Berkarya Seni Rupa. *KOMPETENSI*, 5(1), 934–945.
7. Paul, J. (2024). The travelling art installation Prijedor '92: Transnational memorialisation and the 1.5 generation. *Ethnic and Racial Studies*, 47(2), 321–343.
8. Stoliarchuk, O., et al. (2024). Interaction of Digital Trends and Sustainable Development: The role of Contemporary Art. *European Journal of Sustainable Development*, 13(1), 278–290.
9. Suderburg, E. (2000). *Space, site, intervention: Situating installation art*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
10. Szubielska, M., Imbir, K., & Szymańska, A. (2021). The influence of the physical context and knowledge of artworks on the aesthetic experience of interactive installations. *Current Psychology*, 40(8), 3702–3715.
11. Taylor, J., & Sloane, K. (2021). Art markets without art, art without objects. *The Garage Journal*, (02). Retrieved from <https://thefebbruaryjournal.org/index.php/tgj/article/view/29>
12. Wiratno, T. A., & Callula, B. (2024). Transformation of beauty in digital fine arts aesthetics: An artpreneur perspective. *Aptisi Transactions on Technopreneurship (ATT)*, 6(2), 231–241.

Стаття надійшла: 27.11.2025

Прийнято: 12.12.2025

Опубліковано: 30.12.2025

УДК 73.730(069:7) «17»

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.6.11>

Енюшіна Катерина Володимирівна,

аспірантка кафедри образотворчого мистецтва

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

ORCID ID: 0009-0001-2321-0698

k.eniushina.asp@kubg.edu.ua

Якимечко Микола Богданович,

доцент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації

навчально-наукового інституту мистецтв

Карпатського національного університету імені Василя Стефаника

ORCID ID: 0009-0003-3244-9451

mykola.yakymchko@pnu.edu.ua

ТВОРЧИЙ ШЛЯХ РІЗЬБЯРА СИСОЯ ЗОТОВИЧА ШАЛМАТОВА

Метою статті є осмислення творчої спадщини різьбяр-підприємця Сисоя Зотовича Шалматова (1720–1789?), який посідає значне місце в історії українського сакрального мистецтва другої половини XVIII століття. Постать митця є особливо важливою для розуміння еволюції дерев'яної скульптури та іконостасного різьблення на Лівобережній Україні в добу переходу від пізнього бароко до стилістики рококо.

Методологія дослідження базується на історико-культурних та мистецтвознавчих підходах. Застосовано методи компаративного аналізу, історико-хронологічний, аксіологічний, формально-стилістичний, іконографічний та типологічний.

У розвідці простежено основні етапи біографії С. З. Шалматова – від народження в Осташиківій Слободі поблизу Твері до здобуття освіти в Тверському училищі. Окрему увагу приділено його активній діяльності в Курську, Охтирці, Лубнах, Полтаві, Ромнах і Чоповичах. Акцент зроблено на формуванні професійної майстерності сницаря, а також знайомстві з народними архітекторами. Показано вплив подорожей Україною – зокрема до Києва, Чернігова й Запоріжжя – на формування його художнього світогляду.

Особливе місце займає аналіз охтирського періоду діяльності митця, де він заснував власну майстерню іконостасної різьби. Саме в Охтирці відбулося становлення його індивідуального стилю, що поєднав пишність барокового декору з динамікою та асиметрією рококо. Детально розглянуто низку масштабних проєктів С. З. Шалматова: іконостаси для Покровського собору в Охтирці, Спасо-Преображенської церкви Мгарського монастиря, собору Різдва Богородиці у Лохвиці, Покровської церкви в Ромнах та Хрестовоздвиженського собору Полтавського монастиря. Окреслено співпрацю митця з іконописцями, зокрема з відомим малярем Петром Петрашем, що свідчить про комплексний характер діяльності його майстерні.

Найбільш вагомим здобутком митця вважається іконостас Покровської церкви у Ромнах (1768–1773), який поєднав унікальні пластичні рішення зі складною богословською символікою. Також проаналізовано його останні твори, зокрема іконостас Троїцької церкви у Чоповичах (1774–1775). Ця пам'ятка відзначилася складною триярусною композицією, використанням скульптурних постатей пророків та апостолів, декоративних консолей і нетрадиційних іконографічних мотивів.

Важливою складовою дослідження є проблема атрибуції скульптурних творів С. З. Шалматова. Збережені роботи з Троїцької церкви (с. Чоповичі), що нині зберігаються у фондах Національного художнього музею України, неодноразово ставали предметом дискусій щодо їхніх творців. У статті проаналізовано атрибуційні гіпотези дослідників, зокрема Н. Пархоменко [5] та Ю. Литвинець [3], які наголошували на відсутності документальних підтверджень, що унеможливує остаточне встановлення автора. Проте, на сьогодні, офіційної заяви щодо створення вище згаданих скульптур не зафіксовано.

Завдяки широкій географії замовлень і різноплановості виконаних проєктів означений сницар став одним із найвизначніших представників українського сакрального мистецтва XVIII століття. Творчість різьбяря засвідчила синтез народних традицій та європейських стилістичних тенденцій, вона визначила нові шляхи розвитку іконостасної пластики та дерев'яної скульптури на Лівобережжі. У дослідженні підкреслюється, що спадщина митця має виняткове значення для вивчення українського бароко.

Ключові слова: образотворче мистецтво, декоративно-ужиткове мистецтво, різьблення, сницарство, скульптура, іконостас, бароко, рококо, Лівобережна Україна.

Eniushina Kateryna, Yakymchko Mykola. THE CREATIVE JOURNEY OF WOODCARVER SISOY ZOTOVICH SHALMATOV

The purpose of this article is to examine the creative legacy of woodcarver and entrepreneur Sysoy Zotovich Shalmatov (1720–1789?), who occupies a significant place in the history of Ukrainian sacred art in the second half of the 18th century. The figure of the artist is particularly important for understanding the evolution of wooden sculpture and iconostasis carving in Left-Bank Ukraine during the transition from late Baroque to Rococo style.

The research methodology is based on historical, cultural, and art history approaches. Comparative analysis, historical-chronological, axiological, formal-stylistic, iconographic, and typological methods were used.

Carver S. Z. Shalmatov was born near Tver and, after receiving his education in Kursk, settled in Okhtyrka, where he founded a workshop that became an important center for iconostasis carving. His work spread to Poltava, Romny, Lyubny, and Chopovychi, where he created monumental ensembles that combined rich ornamentation with expressive sculptural imagery.

The study traces the stages of Shalmatov's career, focusing on his collaboration with other craftsmen and his major commissions. Among them, the iconostasis of the Pokrovska Church in Romny (1768–1773) stands out as the pinnacle of his oeuvre, blending dynamic Rococo lines with profound theological symbolism. The later iconostasis of the Trinity Church in Chopovychi (1774–1775) demonstrated innovative use of sculptural figures of prophets and apostles, decorative consoles, and unusual iconographic motifs that went beyond traditional Orthodox conventions.

Special attention is paid to the problem of attribution. Surviving sculptures from the Chopovychi Trinity Church, now preserved in the National Art Museum of Ukraine, have sparked scholarly debate. Although direct documentation is lacking, current research suggests that these works are most likely connected to Shalmatov or his workshop.

The article highlights Shalmatov's artistic sources, including Ukrainian folk ornament, embroidery, and mural painting, which inspired his preference for vegetal motifs, garlands, and curvilinear forms. His work successfully synthesized monumental expressiveness and decorative refinement, achieving a distinctive balance between folk traditions and European stylistic influences.

Shalmatov's legacy is significant for understanding the development of Ukrainian wooden sculpture and iconostasis art in the eighteenth century, providing insight into broader processes of cultural interaction within the Polish-Lithuanian Commonwealth.

Key words: *visual art, decorative and applied art, carving, woodcarving, sculpture, iconostasis, Baroque, Rococo, Left-Bank Ukraine.*

Вступ. Дослідження української дерев'яної скульптури XVIII століття залишається актуальним завданням сучасного мистецтвознавства. Даний напрям поєднав у собі багаті традиції народного декоративного мистецтва та європейські стильові впливи. Особливе місце у цьому контексті посідає творчість Сисоя Зотовича Шалматова. Діяльність сницаря охоплює важливий етап переходу від пізнього бароко до рококо в сакральному мистецтві Лівобережної України.

Незважаючи на значущість спадщини митця, його постать ще не отримала належного наукового узагальнення. Існують також дискусії щодо атрибуції окремих творів майстра, зокрема скульптур із Троїцької церкви (с. Чоповичі), що нині зберігаються у фондах Національного художнього музею України. Відсутність цілісного аналізу діяльності С. З. Шалматова у межах розвитку сакрального мистецтва другої половини XVIII століття зумовлює потребу в ґрунтовному дослідженні життєпису сницаря, художніх

особливостей і місця в культурному процесі доби українського бароко.

Аналіз досліджень. Постаті різьбяр Сисоя Зотовича Шалматова у вітчизняному мистецтвознавстві приділялася обмежена увага. Інформацію про його життєвий шлях і творчість можна знайти у працях П. Мусієнка [4], В. Титаря [7], В. Вечерського [1], а також в довідникових виданнях й енциклопедіях з історії України та Полтавщини. Окремі відомості подано у музейних публікаціях, присвячених збереженню скульптурам із Троїцької церкви (с. Чоповичі). Важливим внеском у вивченні біографії митця стала публікація Н. Пархоменко (2019) [5].

У ній дослідниця акцентує увагу на проблемі атрибуції творів С. З. Шалматова та на відсутності порівняльного матеріалу, спричиненій знищенням більшості іконостасів. Проте комплексного дослідження творчої спадщини сницаря з урахуванням художньо-стилістичного аналізу, широкого історико-культурного контексту та питання

авторства окремих скульптур дотепер не було здійснено.

Мета статті – висвітлення життєвого та творчого шляху різьбяр Сисоя Зотовича Шалматова у контексті розвитку українського сакрального мистецтва другої половини XVIII століття.

Матеріали та методи. Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні мистецтвознавчих та історико-культурних підходів, що дозволяє комплексно осмислити творчість митця С. З. Шалматова в її соціокультурному, стилістичному й технологічному вимірах. Аксиологічний метод застосовано для визначення ціннісних орієнтирів скульпторів майстерні різьбяр у контексті потреби на певні замовлення споживачів доби бароко. Для уточнення еволюції художніх рішень вжито компаративний метод, котрий дає змогу зіставити твори вище згаданого сницаря з паралелями зразків українського та сакрального мистецтва інших європейських шкіл (чеської, німецької, австрійської, литовської та інших). Історико-хронологічний метод використано для реконструкції послідовності творчих етапів діяльності різьбяр. Формально-стилістичний та іконографічний методи спрямовані на розкриття особливостей пластичної мови та композиційних рішень творів майстра, тоді як типологічний метод дозволяє окреслити місце скульптури С. З. Шалматова в традиції розвитку різьблення комплексів іконостасів XVIII століття.

Результати. Сисой Зотович Шалматов (1720–1789?) – різьбяр-підприємець, один з найбільш цікавих представників української дерев'яної скульптури другої половини XVIII століття. Його творчість втілила перехід від пізнього бароко до рококо у сакральному мистецтві Лівобережної України. Сницар народився в Осташковій Слободі поблизу Твері в купецькій родині. Освіту здобув у Твері в народному училищі [2]. У його домі часто бували талановиті народні архітектори, від яких майбутній майстер отримав перші навички різьбярської праці.

Близько 1740-го року С. З. Шалматов переїхав до Курська, де відкрив власну

майстерню. У ній він виконав низку іконостасів і декоративних елементів для Троїцького собору та церков Знаменського монастиря. У роботах сницаря цього періоду ще домінують риси барокового стилю – симетрія, тяжіння до монументальності та виразна пластика декоративних елементів [4, с. 26]. У своїх творах майстер поєднував багатий різьблений орнамент із об'ємною скульптурою й архітектонікою іконостасів.

Відомо, що певний час С. З. Шалматов подорожував по Україні, відвідав Київ, Чернігів, Глухів та був захоплений пам'ятками мистецтва Київської Русі. У Запоріжжі його різьбярський талант був високо оцінений – козачи щиро вподобали роботи майстра. Він здобув прихильність кошового отамана та генерального військового писаря Запорізької Січі [4, с. 26].

У 1752 році С. З. Шалматов оселився в Охтирці (нині – Сумська область), та відкрив там власну майстерню іконостасної різьби. На той час місто було важливим осередком активного церковного будівництва. Саме в цьому регіоні розпочався етап формування мистецької індивідуальності майстра в умовах розвиненого попиту на культову архітектуру та оздоблення храмів [7, с. 32].

В Охтирці сницар отримував низку постійних замовлень на створення дерев'яних оздоблень для храмів. Одним із найважливіших проєктів цього періоду стало оформлення іконостасу для Покровського собору (1755–1760). Даний витвір являв собою багатоярусну структуру з фігурами святих, ангелів та символічних композицій, він був вирізьблений з липи та позолочений [7].

Фахівці майстерні С. З. Шалматова також активно працювали за межами Охтирки. З 1762 по 1765 рік різьбяр разом зі своїми підмайстрами виконав багатоярусний іконостас для Спасо-Преображенської церкви Мгарського монастиря поблизу Лубен. Коли роботи над проєктом були майже завершені твір побачив останній кошовий Запорізької Січі Петро Калнишевський. Його вразила різьбярська робота і він запросив сницаря для створення іконостасу для двох храмів,

які будувалися на кошти кошового: у місті Лохвиця – собор Різдва Богородиці (1767), та місті Ромни – Покровська церква (1768) [6].

На той час в охтирській майстерні С. З. Шалматова працювало багато відомих майстрів (іконописців, золотарів, малярів). Серед них був знаний іконописець Петро Васильович Петраш, запрошений для участі у роботі над іконостасами, які були замовлені П. Калнишевським.

У період 1768–1773 роки митець працював над створенням найамбітнішого замовлення – головного іконостасу для церкви Покрови в Ромнах. Цей витвір є вершиною творчості різьбяр С. З. Шалматова. Він складається з чотирьох ярусів, оздоблених розкішною різьбою, скульптурними постатями євангелістів, апостолів і образів святих. Особливо вражає фігура Бога-Отця (Саваофа) у центральній частині, що є рідкісним явищем у східнохристиянській традиції. Композиція поєднує риси рококо – динамічність ліній, асиметрію, багатство декору з глибоким богословським змістом [8].

1772 року майстерня сницаря завершила роботи над розкішним чотириярусним іконостасом для Хрестовоздвиженського собору Полтавського монастиря. Створений ансамбль вважався однією з найяскравіших пам'яток сакрального мистецтва українського бароко. На жаль, він був знищений 1933 року більшовиками. Проте, 2010 року реставратори відтворили його первісний вигляд [1, с. 275].

Джерелами натхнення різьбяр були українська графіка, орнаменти килимів, вишивка, настінний розпис. Можливо звідси походить схильність до барочних рослинних мотивів, кручених колон, гірлянд квітів, листя та грон винограду. Головним засобом пластичної виразності форм стали химерні, вигнуті, динамічні лінії. В різьбленні майстер поєднував пишність з витонченістю, багатство художніх мотивів з загальною композицією архітектурного ансамблю [4, с. 26].

Близько 1773 року С. З. Шалматов припинив вести активну діяльність в Охтирці – майстерню було закрито. Сницар переїхав до

Житомирщини. У селищі Чоповичі він створив іконостас для дерев'яної Троїцької церкви (1774–1775 рр.) [8]. Унікальність твору полягала у складній триярусній композиції, що поєднувала скульптурні зображення, декоративні елементи та живопис у межах єдиного архітектурного ансамблю. Іконостас за своєю структурою виходив за межі традиційної канонічної побудови, вирізнявся активним використанням об'ємної дерев'яної пластики.

Окрему увагу слід приділити третьому ярусу, там розміщувалися скульптури святого Захарії, Аарона, Івана Хрестителя та одного з євангелістів. Дані постаті були встановлені на декоративних консолях, що додавали композиції глибини та об'ємності. Подібне розташування характерне для пізньобарочних композицій, де архітектоніка іконостасу підпорядковувалася не лише релігійному змісту, але й пластичній логіці руху й ритму форми [3].

Нижній, так званий намісний ярус, був оформлений скульптурами святого Миколая, Богородиці, Ісуса Христа та сценою Покрови Пресвятої Богородиці. Ці твори виконані у форматі до трьох чвертей людського зросту, що надавало їм ефектної візуальної присутності в інтер'єрі храму.

Царські врата становили окрему художню цінність. Вони містили скульптурну сцену Благовіщення з символічним голубом Святого Духа та стилізоване зображення міста з дерев'яною церквою і розп'яттям, увінчаним короною. Композицію завершували декоративні корони над дияконськими дверима. Такий мотив нехарактерний для іконографії східного християнства і засвідчує відкритість митця до впливів західного бароко.

Виконання ансамблю іконостасу свідчить про надзвичайно високий рівень пластичного моделювання. Скульптури С. З. Шалматова цього періоду відзначаються уважним анатомічним опрацюванням, тонким психологічним характером образів і глибоким релігійним змістом. Майстер органічно поєднував стилістику українського бароко з впливами рококо, особливо в трактуванні, обличчя, жестів та драпіруванні.

У фондах Національного художнього музею України зберігаються три поліхромні скульптури з іконостаса Троїцької церкви (с. Чоповичі): Саваоф (ймовірно Бог – Отець), апостол Петро та євангеліст Іван Богослов. Ці твори вважаються винятковими зразками української сакральної дерев'яної скульптури другої половини XVIII століття.

Не зважаючи на те, що витвори демонструють стиль та тематику робіт С. З. Шалматова окремі мистецтвознавці установи НХМУ засумнівалися, що фігури пророків та апостолів з Троїцької церкви належать вище згаданому сницарю.

Ідентифікація скульптур як творів С. З. Шалматова ґрунтується на історичних згадках про його роботу в селі Чоповичі та на стилістичній атрибуції. Однак, відсутність документального підтвердження або іменного маркування вимагає додаткової верифікації. Можливо, це були роботи його майстерні або колег із регіону, які працювали під керівництвом майстра або в тісному стилістичному зв'язку з ним.

2019 року кандидат мистецтвознавства Н. Пархоменко опублікувала повідомлення під назвою «Нові знахідки з творчої біографії різьбяр С. З. Шалматова» (Пархоменко, 2019: 301). У ньому дослідниця зазначила, що іконостаси Любенського Мгарського монастиря, Покровського храму в Ромнах та Покровського собору в Охтирці не збереглися, а тому відсутня можливість здійснити порівняльний аналіз. Через це авторство скульптур із Троїцької церкви у Чоповичах (13 творів), що 1918 року надійшли до колекції Національного художнього музею України, залишається недоведеною. На цю обставину звертала увагу також директорка вище згаданої музейної установи Юлія Литвинець в одному з своїх інтерв'ю.

У ході досліджень було встановлено, що 1760 року скульптор С. З. Шалматов

працював над іконостасом Троїцького собору Спасо-Яковлевського монастиря у Ростові. Ця пам'ятка збереглася до нашого часу й демонструє характерні стильові ознаки, притаманні творчості майстра. Також виявлено його участь у виконанні різьбярських робіт в Архангельському Велико-Устюзькому монастирі у період з 1780 по 1791 роки. Цей факт пояснює відсутність згадок про С. З. Шалматова в архівних документах (ЦДІАК України) серед охтирських купців після 1790 року.

Існує припущення, що на вказаний час майстру вже виповнилося близько 70 років, тож він не мав змоги повернутися до Охтирки та, ймовірно, помер у Великому Устюзі приблизно між 1791 і 1795 роками. Працівники Архангельського Велико-Устюзького монастиря надали фотографії різьбярських робіт С. З. Шалматова, які були зіставлені з творами із Троїцької церкви у Чоповичах. Проведене порівняння дозволило дослідникам поставити під сумнів авторство останніх [5, с. 301].

Станом на сьогодні питання атрибуції згаданих вище скульптур вирішене на користь С. З. Шалматова і офіційно не заперечується. Жодних гіпотез, нових досліджень або зміни статусу авторства у публічному просторі зафіксовано не було.

Висновки. Отже, Сисой Зотович Шалматов в Україні досяг вершини творчого успіху та слави. Він був багатогранним майстром, успішно працював у галузі станкової скульптури, декоративної різьби, створення іконостасів та меблів. У його творчій спадщині роботи для соборів в Охтирці та Полтаві, Любенського й Мгарського монастирів, церкви Покрови в Ромнах та Троїцької церкви в Чоповичах. Його твори відображають багаті традиції українського різьбярського мистецтва, майстерно втілені митцем.

Література:

1. Вечерський В. В. Українські монастирі. Київ : Наш час, 2008. С. 268–275.
2. Довідник з історії України (А–Я): Посіб. для серед. загальноосвіт. навч. закл. / Ін-т іст. дослідж. Львів. нац. ун-ту ім. Івана Франка; заг. ред.: І. З. Підкова, Р. М. Шуста ; упоряд. І. З. Підкова. – Вид. 2-ге, доопрац. і допов. Київ: Генеза, 2002. 1135 с.
3. Історія одного храму. 27.03.2019. URL: https://www.istoriya.in.ua/istoriya-odnogo-hramu-v3.html#google_vignette. (дата звернення: 25.07.2025).
4. Мусієнко П. З далекого минулого. Мистецтво. № 1. Київ, 1962. С. 26–28.
5. Пархоменко Н. Нові знахідки з творчої біографії різьбяр С. Шалматова. Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності. Мат-ли IV Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 06–07 червня 2019 р. / ред. кол.: О. В. Рудник (голова), В. Г. Чернець (співголова), С. В. Пивоваров (відп. ред.) та ін. Київ: Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, Асоціація реставраторів України, 2019. 301 с.
6. Полтавщина: енцикл. довід. / за ред. А. В. Кудрицького; «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана. Київ: «Укр. Енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1992. 1022 с.
7. Титар В. Майстерня Сисоя Зотовича Шалматова в Охтирці / Харьковський історический альманах, весна-літо, Харків, 2004. С. 32–34.
8. Яковлев В. Шалматов Сисой Зотович 09.12.2009. URL: <https://romen-sula.org/sisoy-zotovich-shalmatov/> (дата звернення: 30.07.2025).

References:

1. Vecherskyi, V. V. (2008). Ukrainski monasteryi [Ukrainian monasteries]. Kyiv : Nash chas. S. 268–275. [in Ukrainian].
2. Dovidnyk z istorii Ukrainy (A–Ya) [Reference book on the history of Ukraine (A–Z)]: Posib. dlia sered. zahalnoosvit. navch. zakl. (2002). / In-t ist. doslidzh. Lviv. nats. un-tu im. Ivana Franka; zah. red.: I. Z. Pidkova, R. M. Shusta ; uporiad. I. Z. Pidkova. – Vyd. 2-he, dooprats. i dopov. Kyiv: Heneza. 1135 s. [in Ukrainian].
3. Istoriia odnogo khramu [The history of one temple]. 27.03.2019. Retrieved from: https://www.istoriya.in.ua/istoriya-odnogo-hramu-v3.html#google_vignette. (data zvernennia: 25.07.2025).
4. Musiienko, P. (1962). Z dalekoho mynuloho [From the distant past]. Mystetstvo. № 1. Kyiv, 1962. S. 26–28. [in Ukrainian].
5. Parkhomenko, N. (2019). Novi znakhidky z tvorchoi biohrafii rizbiara S. Shalmatova [New discoveries from the creative biography of woodcarver S. Shalmatov]. Muzei ta restavratsiia u konteksti zberezhennia kulturnoi spadshchyny: aktualni vyklyky suchasnosti. Mat-ly IV Mizhnar. nauk.-prakt. konf., m. Kyiv, 06–07 chervnia 2019 r. / red. kol.: O. V. Rudnyk (holova), V. H. Chernets (spivholova), S. V. Pyvovarov (vidp. red.) ta in. Kyiv: Natsionalnyi Kyievo-Pecherskyi istoryko-kulturnyi zapovidnyk, Asotsiatsiia restavratoriv Ukrainy. 301 s. [in Ukrainian].
6. Poltavshchyna [Poltava region]: entsykl. dovid. / za red. A. V. Kudrytskoho; “Ukrainska entsyklopediia” im. M. P. Bazhana. (1992). Kyiv: «Ukr. Entsyklopediia» im. M. P. Bazhana. 1022 s. [in Ukrainian].
7. Tytar, V. (2004). Maisternia Sysoia Zotovycha Shalmatova v Okhtyrtsi [The workshop of Siso Zotovich Shalmatov in Okhtyrka] / Kharkovskiy ystorycheskyi almanakh, vesna-lito, Kharkiv. S. 32–34. [in Ukrainian].
8. Iakovliev, V. Shalmatov Sysoi Zotovich [Shalmatov Sisoey Zotovich] 09.12.2009. Retrieved from: <https://romen-sula.org/sisoy-zotovich-shalmatov/> (data zvernennia: 30.07.2025).

Стаття надійшла: 16.11.2025

Прийнято: 02.12.2025

Опубліковано: 30.12.2025

Капелька Анна Олександрівна,

асистент кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва

Кременчуцького національного університету імені Михайла Остроградського

ORCID ID: 0009-0004-0919-6238

anna.kapelka.7@gmail.com

ВИКОРИСТАННЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ ПІД ЧАС СТВОРЕННЯ ГРАФІЧНИХ ПРОЄКТІВ У СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ

У статті досліджується роль штучного інтелекту (ШІ) в сучасному графічному дизайні та окреслюється значення людського фактора у творчому процесі. Проаналізовано основні тенденції застосування генеративних алгоритмів і цифрових платформ, зокрема DALL-E, Midjourney, Stable Diffusion, Grok, Adobe Firefly, Canva Magic Studio та Figma AI, які сприяють автоматизації створення ілюстрацій, колажів і шрифтових рішень. Визначено, що використання штучного інтелекту розширює інструментарій дизайнера, підвищує швидкість роботи, варіативність візуальних рішень і технічну точність виконання проєктів.

Наголошується, що попри зростання можливостей автоматизованих систем, ключова роль у формуванні концепції, смислового наповнення та естетики дизайн-проєкту залишається за людиною. Штучний інтелект розглядається не як автономний творець, а як допоміжний інструмент, що функціонує в межах заданих параметрів і не здатен до самостійного творчого пошуку та художнього мислення.

Окрему увагу приділено етичним аспектам використання штучного інтелекту у візуальному дизайні, зокрема проблемам авторства, прозорості алгоритмів і ризику уніфікації візуального мислення. Окреслено перспективи розвитку персоналізованих генеративних систем, здатних підтримувати індивідуальний стиль і авторську візуальну мову графічного дизайнера.

Зроблено висновок, що майбутнє графічного дизайну пов'язане з моделлю співпраці людини й технології, у межах якої штучний інтелект виступає партнером творчого процесу, поєднуючи аналітичні можливості алгоритмічних систем із художньою чутливістю та інтуїцією людини.

Ключові слова: штучний інтелект (ШІ), генеративний дизайн, графічний дизайн, візуальна комунікація, типографіка, дизайн-проєкт, людський фактор, етика дизайну.

Kapelka Anna. USING ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN THE CREATION OF GRAPHIC PROJECTS IN MODERN DESIGN

The article explores the role of artificial intelligence in modern graphic design and defines the significance of the human factor in the creative process. The main trends in the application of generative algorithms and digital platforms, including DALL-E, Midjourney, Stable Diffusion, Grok, Adobe Firefly, Canva Magic Studio, and Figma AI, are analyzed. These tools facilitate the automation of illustration, collage, and typographic design, enhancing efficiency, variability, and technical accuracy in graphic projects.

It is emphasized that despite the growing capabilities of automated systems, humans continue to play a key role in shaping the concept, meaning, and aesthetics of design projects. Artificial intelligence is considered not as an autonomous creator but as a supportive tool operating within predefined parameters and is incapable of independent creative exploration or artistic thinking.

Special attention is given to ethical challenges associated with the use of artificial intelligence in visual design, including issues of authorship, algorithmic transparency, and the risk of visual homogenization. The prospects of personalized generative systems that support individual style and authorial visual language of graphic designers are outlined.

It has been concluded that the future of graphic design is linked to a model of human-technology collaboration, in which artificial intelligence acts as a partner in the creative process, combining the analytical capabilities of algorithmic systems with human artistic sensitivity and intuition.

Key words: artificial intelligence (AI), generative design, graphic design, visual communication, typography, design project, human factor, design ethics.

Вступ. Стрімкий розвиток цифрових технологій та інструментів штучного інтелекту (ШІ) суттєво трансформуює сучасну систему візуальної комунікації, зокрема сферу графічного дизайну. Генеративні алгоритми, що базуються на методах машинного навчання, дедалі активніше інтегруються у професійну та освітню практику дизайнерів, змінюючи традиційні підходи до створення графічних проєктів, типографічних рішень та візуальних концепцій.

Актуальність дослідження зумовлена тим, що використання ШІ у дизайні не лише оптимізує виробничі процеси, а й порушує низку теоретичних та етичних питань, пов'язаних із трансформацією авторської ролі, збереженням індивідуального стилю та відповідальністю за зміст візуальних повідомлень. У контексті стрімкої автоматизації креативних процесів особливої значущості набуває окреслення та осмислення кордонів між машинною генерацією та людською творчістю.

Сучасні AI-платформи (Artificial Intelligence – «штучний інтелект») відкривають широкі можливості для експериментування з формою, кольором, композицією та шрифтом, однак водночас актуалізують проблему уніфікації візуального мислення та ризику втрати унікальності художньої мови. У зв'язку з цим виникає потреба в науковому аналізі не лише технічних можливостей ШІ, а і його впливу на концептуальний, естетичний та гуманістичний виміри дизайнерської діяльності.

У межах сучасних наукових дискусій ШІ дедалі частіше розглядається не як автономний суб'єкт творчості, а як інструмент взаємодії, що потребує активної участі та критичної рефлексії з боку людини. Саме тому дослідження місця та ролі графічного дизайнера як носія сенсу, культурного контексту та етичної відповідальності в умовах використання генеративних технологій є важливим напрямом розвитку теорії та практики графічного дизайну.

Матеріали та методи. Матеріалами дослідження слугували фахові наукові публікації з проблематики використання штучного

інтелекту в графічному дизайні, а також практичні приклади застосування генеративних AI-інструментів у дизайн-проєктуванні візуальних комунікацій, проєктній графіці та типографіці.

Основним вектором пропонованого дослідження є аналіз сучасних цифрових інструментів ШІ, що активно використовуються у практиці візуального дизайну, зокрема генеративні системи створення зображень (DALL-E, Midjourney, Stable Diffusion, Grok), платформи для автоматизованого дизайну (Adobe Firefly, Canva Magic Studio, Figma AI), а також AI-орієнтовані інструменти для типографічного проєктування (Fontjoy, Glyphr Studio AI, DeepFont Generator).

У процесі проведеного дослідження розглянуті тенденції впровадження ШІ у професійне дизайнерське програмне забезпечення, зокрема у середовищах Adobe Photoshop та Illustrator, де інструменти машинного навчання (автоматичне виділення об'єктів, Generative Fill («генеративна заливка»), узгодження шрифтів, генерація векторних форм) стали стандартом професійної практики графічного дизайнера. Окрему увагу приділено оцінці можливостей автоматизації композиційних, кольорових та типографічних рішень, ролі дизайнера у процесі відбору та доопрацювання згенерованих результатів.

Методологічну основу дослідження становлять загальнонаукові та спеціальні методи. Застосовано метод аналізу й синтезу для узагальнення теоретичних підходів до осмислення ролі штучного інтелекту у візуальному дизайні; порівняльний метод – при проведенні зіставлення традиційних дизайнерських практик із сучасними AI-орієнтованими підходами; візуально-аналітичний метод – під час дослідження особливостей графічних і типографічних рішень, створених за допомогою генеративних систем. Метод контекстуального аналізу використано з метою виявлення етичних, авторських та культурних аспектів застосування штучного інтелекту у дизайнерській діяльності. Комплексне поєднання зазначених методів дало змогу розглянути штучний інтелект як багатовимірний інструмент,

що впливає не лише на технічний бік проектування, а й на концептуальні та гуманістичні засади в царині сучасного графічного дизайну.

Результати. Розвиток штучного інтелекту став одним із найпомітніших трендів сучасних візуальних практик у галузі графічного дизайну. Його вплив простежується як у сфері створення дизайн-проектів, так й у проектній графіці, типографічних рішеннях, де генеративні алгоритми розширюють можливості та варіативність формоутворення, композиційних, кольорових, стильових різновидів та експерименту з візуальною мовою.

1. Одним із ключових результатів дослідження є виявлення активного розвитку генеративного дизайну, за якого ШІ формує візуальні рішення на основі заданих параметрів: форми, кольорової гами, стилю, композиції чи функціонального призначення. Завдяки цьому графічний дизайнер отримує можливість експериментувати з десятками варіацій макетів і композицій, що раніше вимагали значного часу, та швидко оцінювати різні сценарії візуального рішення.

Практика використання нейромережових генераторів зображень (DALL-E, Midjourney, Stable Diffusion, Grok) демонструє високу ефективність у створенні ілюстрацій, колажів і концепт-артів за текстовими запитами. Ці інструменти активно застосовуються у комерційній графіці, рекламних кампаніях, бренд-дизайні та освітніх проектах, оскільки поєднують швидкість виконання з високим рівнем візуальної варіативності та естетичної якості. Водночас результати їхньої роботи потребують свідомого відбору й доопрацювання з боку дизайнера.

Дослідження також показало, що у сфері типографіки активно розвивається напрям *AI-driven font design* – автоматизоване створення та модифікація шрифтів. Алгоритми здатні аналізувати стилі існуючих гарнітур і на цій основі формувати нові шрифтові системи, що поєднують функціональність та індивідуальний характер. Приклади таких технологій – Fontjoy, Glyphr Studio AI, DeepFont Generator. Вони підвищують швидкість проектування та мають значний

освітній потенціал, дозволяючи глибше осмислити закономірності шрифтових пропорцій, ритму та структури через практичний експеримент.

Ще однією помітною тенденцією є інтеграція ШІ у професійне програмне забезпечення для дизайнерів, зокрема Adobe Firefly, Canva Magic Studio, Figma AI та інші платформи. Ці інструменти пропонують функції автоматичної корекції композиції, підбору кольорових рішень, адаптації макетів під різні формати та медіа, що значно оптимізує робочий процес і зменшує рутинне навантаження [1, 191–193].

У середовищі Adobe Photoshop та Illustrator інструменти, засновані на машинному навчанні, вже стали стандартом професійної практики. Автоматичне виділення об'єктів, інтелектуальне заповнення тла, покращення якості зображень, узгодження шрифтів і генерація векторних форм наразі широко застосовується в практичній царині графічного дизайну. Як зазначає Іван Небесник, використання таких інструментів «підвищує швидкість реалізації складних технічних задач», але не підміняє художнє бачення дизайнера, який залишається головним автором проекту [2, с. 115]. Це дозволяє фахівцям зосереджуватися насамперед на концептуальних і смислових аспектах дизайну.

Подібні процеси відбуваються й у сфері інтерфейсного та комунікаційного дизайну. У Figma інструмент Figma AI автоматизує створення макетів, генерує варіанти композицій та адаптивних версток. У Canva AI функція Magic Design пропонує стилістичні рішення на основі текстового опису, проте саме дизайнер визначає їхню доречність, якість і відповідність бренд-айдентичі.

2. Аналіз сучасних тенденцій використання технологій ШІ засвідчує зміну ролі дизайнера: від виконавця технічних операцій – до автора концепції та куратора візуального результату. AI-інструменти дозволяють дизайнерам зосередитися не на технічній рутині, а на пошуку ідей та формуванні концепцій. Алгоритми автоматично пропонують варіанти кольорових рішень, композиційних схем або шрифтових пар, що суттєво

оптимізує робочий процес. Наприклад, під час створення айдентики система здатна згенерувати десятки візуальних концептів, серед яких дизайнер обирає найбільш доцільний, доопрацьовуючи його відповідно до власного художнього бачення та вимог бренду.

Як і в попередні історичні періоди, пов'язані з появою нових технологій та інструментів, упровадження штучного інтелекту змінює модель взаємодії автора із засобами творчості. Якщо раніше дизайнер працював із матеріальними інструментами – пензлем, папером, графічним планшетом або програмним забезпеченням, – то нині він дедалі частіше керує ідеєю через мовний або параметричний запит, вступаючи у своєрідний діалог із алгоритмічною системою. У цьому контексті зростає значення критичного мислення, аналітичності та художнього смаку як ключових професійних якостей.

Особливо помітною перевагою використання ШІ стало спрощення доступу до міждисциплінарних знань. Раніше дизайнеру необхідно було опановувати суміжні галузі – маркетинг, брендинг, візуальні комунікації, психологію сприйняття реклами. Сьогодні ж завдяки AI-системам можливим є оперативний аналіз ринку, актуальних трендів, цільової аудиторії та контексту комунікації [3, с. 4]. У результаті дизайнер отримує не лише інструмент для візуального проектування, а й інтелектуального асистента, який сприяє прийняттю обґрунтованих стратегічних рішень.

Водночас у суспільстві поширеним залишається побоювання, що ШІ здатен повністю замінити людину в креативних професіях. Страх втрати професійної ролі через автоматизацію є зрозумілим, адже сучасні програми вже здатні генерувати дизайн-проекти, створювати шрифти, будувати візуальні композиції та аналізувати комунікаційні стратегії. Проте такі побоювання здебільшого ґрунтуються на спрощеному уявленні про природу творчості.

Дослідники наголошують, що роль автора в сучасному мистецтві зазнає суттєвої трансформації, проте не зникає [2, с. 116; 7, с. 59].

Залучення ШІ до творчого процесу не означає витіснення людини з процесу втілення художніх задумів, а радше сприяє його оптимізації та структуризації. Митець дедалі частіше виступає не як безпосередній виконавець кожної операції, а як суб'єкт концептуального управління творчим процесом: він формує ідею, задає параметри генерації, здійснює критичний відбір результатів і надає їм індивідуального смислового та культурного контексту. Такий підхід не нівелює творчість, а, навпаки, розширює її межі, дозволяючи фахівцеві зосередитися на естетичній цілісності, змістовності та комунікативній ефективності проєкту.

Тож, обмірковуючи ці моменти, окрему групу результатів становить аналіз людського фактора у творчості. Тобто, ШІ не здатний самостійно формувати художній сенс, оскільки позбавлений емоційності, інтуїції та етичної рефлексії [4, с. 17]. Саме дизайнер визначає смислову спрямованість проєкту, культурний контекст і гуманістичну цінність візуального образу.

Людський досвід – емоційний, культурний і етичний – є тим чинником, який неможливо повністю алгоритмізувати. ШІ здатен аналізувати великі масиви візуальних даних, однак не може осмислити особисту історію, трагізм події або глибину переживання, що часто стають джерелом художнього образу. Тому людський фактор у творчості залишається не лише необхідним, а визначальним.

У практиці сучасного графічного дизайну це проявляється особливо виразно. Створюючи айдентіку бренду, соціальну афішу чи візуальну комунікацію для благодійного проєкту, дизайнер працює не лише з формами та кольорами, а з цінностями, емоційною тональністю та культурними кодами цільової аудиторії. Генеративні алгоритми можуть запропонувати варіанти рішень, проте саме людина здійснює їх інтерпретацію та наділяє гуманістичним змістом.

Сучасний етап розвитку технологій засвідчує не заміну людської праці, а трансформацію самої сутності творчого процесу. Подібно до того, як упровадження комп'ютерних технологій колись змінило інструментарій

графічного дизайну, поява ШІ підвищує ефективність, гнучкість і варіативність професійної діяльності. Штучний інтелект доцільно розглядати не як конкурента, а як інструмент еволюції дизайнерського мислення – засіб, що робить проєктну діяльність більш результативною, а творчий процес відкритим до експерименту та інновацій.

Як зазначає І. Небесник, «майбутнє графічного дизайну – за доповненим інтелектом, де творчість людини і машинна ефективність об'єднуються» [2, с. 117]. У цьому поєднанні ШІ виступає інструментом розширення можливостей, тоді як людина зберігає ключову роль у формуванні ідеї, етичної відповідальності та художньої цінності результату.

3. Поряд із безсумнівними перевагами впровадження штучного інтелекту у сферу візуального дизайну, його використання супроводжується низкою викликів, що стосуються як етичних, так і професійних аспектів діяльності дизайнера. Найактуальнішими серед них є питання авторського права, автентичності творчого продукту, прозорості алгоритмів, а також збереження індивідуального художнього стилю в умовах автоматизації.

Одним із ключових викликів є проблема авторства. Більшість сучасних генеративних систем навчаються на масивах відкритих даних, що включають мільйони зображень, створених реальними художниками, дизайнерами та фотографами. Унаслідок цього згенеровані зображення можуть частково відтворювати фрагменти або стилістичні ознаки вже існуючих робіт, що викликає суперечки щодо етичності такого використання. Питання про те, кому належить результат генерації – дизайнеру, який сформулював запит, чи системі, яка його реалізувала, – наразі залишається відкритим і потребує подальшого правового та теоретичного осмислення [5, с. 60].

Іншим суттєвим аспектом є ризик уніфікації візуального мислення. Алгоритми, засновані на статистичному аналізі великих обсягів даних, мають схильність відтворювати найбільш поширені стилістичні рішення, композиційні схеми та візуальні тренди.

У результаті зростає небезпека втрати оригінальності, коли дизайнер, надмірно покладаючись на можливості штучного інтелекту, поступово переходить до шаблонного мислення [5, с. 58–59]. Особливо критичним цей ризик є в освітньому середовищі, де важливо формувати індивідуальність, авторське бачення та креативне мислення, а не лише навички ефективного формулювання запитів.

Можливим шляхом подолання цієї проблеми є розвиток персоналізованих генеративних систем, у межах яких штучний інтелект навчатиметься на основі портфоліо конкретного дизайнера. За такого підходу алгоритмічні моделі аналізуватимуть індивідуальні стилістичні ознаки, візуальну мову та композиційні принципи автора, формуючи зображення, що ґрунтуватимуться не на узагальнених зразках масової візуальної культури, а на персональній художній практиці.

У перспективі це може сприяти використанню ШІ не як чинника стандартизації, а як інструмента підтримки й розвитку індивідуального стилю. Генеративні системи потенційно виконуватимуть функцію експериментального середовища, у якому дизайнер матиме змогу досліджувати варіативність власних рішень, спробувати альтернативні композиційні підходи та розширювати межі авторської мови, зберігаючи контроль над концептуальним, етичним і смисловим наповненням результатів.

Водночас такий підхід потребує критичного осмислення, зокрема щодо ризику замикання автора в межах уже сформованого стилю та зменшення відкритості до зовнішніх впливів. Це актуалізує необхідність відповідального й усвідомленого використання персоналізованих AI-інструментів як допоміжного засобу творчого розвитку, а не як автономного механізму художнього генерування.

Не менш важливим є етичний аспект взаємодії людини й технології. Штучний інтелект позбавлений моральних орієнтирів і не здатний самостійно оцінювати культурний контекст або соціальну чутливість візуального рішення. Відповідальність за кінцевий результат, таким чином, завжди покладається

на людину. Використовуючи ШІ, дизайнер постає модератором між технічними можливостями системи та гуманістичними цінностями суспільства.

Окремим викликом є проблема довіри до алгоритмів. Як зазначають дослідники, проблема ШІ полягає не в самій технології, а у відсутності прозорості алгоритмів та контролю за їхнім навчанням [6, с. 10]. Що, в свою чергу, породжує феномен «чорної скриньки», коли навіть розробники не завжди можуть пояснити логіку прийняття конкретних рішень AI. Це безпосередньо стосується і творчих практик, зокрема створення графіки та шрифтів, де якість результату залежить від якості даних, якими «годується» модель. Для дизайнера це означає необхідність постійного критичного аналізу результатів генерації з метою уникнення маніпулятивних або комунікативно хибних візуальних рішень.

Отже, сучасний дизайнер має навчитися усвідомленої співпраці з технологіями, зберігаючи баланс між ефективністю та етичною відповідальністю. Штучний інтелект не знімає відповідальності з людини, а, навпаки, підсилює її, оскільки саме дизайнер визначає спосіб і мету використання інструменту – як засобу творчого розвитку або як механізму тиражування стандартизованих рішень. У цьому контексті результати свідчать, що ШІ у сучасному візуальному дизайні функціонує не як автономний суб'єкт творчості, а як інструмент, який розширює межі професійної діяльності, зберігаючи ключову роль людини у формуванні художнього сенсу та етичної відповідальності.

Висновки. Штучний інтелект став невід'ємною складовою сучасного візуального дизайну, суттєво трансформувавши процеси створення проектної графіки та типографіки. Його функціональні можливості – від генерації візуальних концептів

до аналізу ринку, оптимізації композиційних рішень і автоматизованого шрифтового проектування – розширюють інструментарій дизайнера та сприяють підвищенню ефективності творчої діяльності. Використання AI дає змогу прискорити робочі процеси, зменшити рутинне навантаження та зосередитися на концептуальному й смислово рівнях проектування.

Разом із тим інтеграція штучного інтелекту в дизайнерську практику потребує усвідомленого й критичного підходу. ШІ не здатний замінити людське бачення, емоційність, інтуїцію та етичну відповідальність – ключові складові творчого мислення. Його роль полягає не у створенні автономного художнього продукту, а у підтримці та розширенні творчого процесу, а також у створенні нових можливостей для експерименту й реалізації авторських ідей.

Побоювання щодо можливого витіснення людини з креативних професій є закономірною реакцією на технологічні зрушення та мають історичні паралелі з появою фотографії, кінематографа чи цифрових інструментів. Однак досвід розвитку мистецтва і дизайну свідчить, що кожна інновація не нівелює творчість, а трансформує її форми й методи. Як зазначає Р. Левицька, «кіно не вбило театр, а Інтернет – паперові книжки; натомість було отримано нові можливості для розвитку культурних практик» [7, с. 60].

Отже, ШІ доцільно розглядати не як загрозу, а як партнера у процесі візуального мислення, здатного поєднати аналітичні можливості технології з естетичною чутливістю та ціннісними орієнтирами людини. Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні персоналізованих генеративних систем, етичних моделей використання AI у творчості, а також у розробці методологій інтеграції штучного інтелекту в дизайнерську освіту та професійну практику.

Література:

1. Петрина Д. Ю. Використання штучного інтелекту в програмах обробки растрових об'єктів для оптимізації створення елементів графічного дизайну. Матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції «Topical aspects of modern scientific research» (22–24 лютого 2024 р.). Tokyo, Japan: CPN Publishing Group, С. 190–194. URL: <https://www.researchgate.net/profile/Volodymyr-Tkach-3/publication/378392355>
2. Небесник І. І. Креативні ідеї в графічному дизайні під час застосування штучного інтелекту. Світ наукових досліджень. 2024. Вип. 28: матеріали Міжнародної мультидисциплінарної наукової інтернет-конференції (м. Тернопіль, Україна; м. Ополь, Польща, 21–22 березня 2024 р.). за ред. О. Патряк та ін. Тернопіль : ФО-П Шпак В. Б. С. 114–118. URL: <https://sci.ldubgd.edu.ua/bitstream/123456789/13418/1/Збірник%20Світ%20наукових%20досліджень.%20Випуск%2028.pdf>
3. Кузьомко В., Бурангулова В. Можливості використання штучного інтелекту в діяльності сучасних підприємств. *Економіка та суспільство*. 2021. № 32, С. 1–6. URL: <https://economyandsociety.in.ua/index.php/journal/article/view/808>
4. Колесник Н. Є. Цифрові технології та штучний інтелект у дизайні й освіті: інновації та перспективи. *Design, Visual Art & Creativity: Modern Trends and Technologies*. 2024. № 2. С. 14–17. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/42215/1/1.pdf>
5. Колесова, О. А. Етичні дилеми використання штучного інтелекту в дизайні. *Актуальні проблеми сучасного дизайну та мистецтва: збірник наукових праць*. Полтава, 2025. С. 58–60. URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/21890>
6. Скіцько О., Складанний П., Ширшов Р., Гуменюк М., Ворохоб М. Загрози та ризики використання штучного інтелекту. *Кібербезпека: освіта, наука, техніка*. 2023. № 2(22). С. 6–18. URL: <https://csecurity.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/520>
7. Левицька Р. Р. Чим корисний штучний інтелект у графічному дизайні: дис. д-ра філософії. Івано-Франківськ: Університет Короля Данила, 2023. С. 58–62. URL: <http://repository.ukd.edu.ua/bitstream/handle/123456789/1473>

References:

1. Petryna, D. Yu. (2024). Vykorystannia shtuchnoho intelektu v prohramakh obrobky rastrovnykh ob'ektiv dlia optymizatsii stvorennia elementiv hrafichnoho dyzainu [The use of artificial intelligence in raster image processing software to optimize the creation of graphic design elements]. Proceedings of the VI International Scientific and Practical Conference *Topical Aspects of Modern Scientific Research*. Tokyo: CPN Publishing Group. Pp. 190–194. Retrieved from: <https://www.researchgate.net/profile/Volodymyr-Tkach-3/publication/378392355> [in Ukrainian].
2. Nebesnyk, I. I. (2024). Kreatyvni idei v hrafichnomu dyzaini pid chas zastosuvannia shtuchnoho intelektu [Creative ideas in graphic design during the application of artificial intelligence]. *Svit naukovykh doslidzhen*, Issue 28. Pp. 114–118. Retrieved from: <https://sci.ldubgd.edu.ua/bitstream/123456789/13418/1/Збірник%20Світ%20наукових%20досліджень.%20Випуск%2028.pdf> [in Ukrainian].
3. Kuziomko, V., Buranhulova, V. (2021). Mozhlyvosti vykorystannia shtuchnoho intelektu v diialnosti suchasnykh pidpriemstv [Possibilities of using artificial intelligence in the activities of modern enterprises]. *Ekonomika ta suspilstvo*, No. 32. Retrieved from: <https://economyandsociety.in.ua/index.php/journal/article/view/808> [in Ukrainian].
4. Kolesnyk, N. Ye. (2024). Tsyfrovi tekhnolohii ta shtuchnyi intelekt u dyzaini y osviti: innovatsii ta perspektyvy [Digital technologies and artificial intelligence in design and education: innovations and prospects]. *Design, Visual Art & Creativity: Modern Trends and Technologies*, No. 2. Pp. 14–17. Retrieved from: <http://eprints.zu.edu.ua/42215/1/1.pdf> [in Ukrainian].
5. Kolesova, O. A. (2025). Etychni dylemy vykorystannia shtuchnoho intelektu v dyzaini [Ethical dilemmas of using artificial intelligence in design]. *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu ta mystetstva: Collected scientific papers*. Poltava. Pp. 58–60. Retrieved from: <http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/21890> [in Ukrainian].
6. Skitsko, O., Skladannyi, P., Shyrshov, R., Humeniuk, M., & Vorokhob, M. (2023). Zahrozy ta ryzyky vykorystannia shtuchnoho intelektu [Threats and risks of artificial intelligence use]. *Kiberbezpeka: osvita, nauka, tekhnika*, No. 2(22). Pp. 6–18. Retrieved from: <https://csecurity.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/520> [in Ukrainian].
7. Levytska, R. R. (2023). Chym korysnyi shtuchnyi intelekt u hrafichnomu dyzaini [The usefulness of artificial intelligence in graphic design]. PhD dissertation. Ivano-Frankivsk: King Danylo University. Pp. 58–62. Retrieved from: <http://repository.ukd.edu.ua/bitstream/handle/123456789/1473> [in Ukrainian].

Стаття надійшла: 23.11.2025

Прийнято: 08.12.2025

Опубліковано: 30.12.2025

УДК 355.134.2(477)(091)(02.062)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.6.13>**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

Волгін Юрій Євгенійович,

старший викладач кафедри дизайну

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

ORCID ID: 0009-0003-9424-4451

y.volhin@kubg.edu.ua

Марченко Аліна Анатоліївна,

кандидатка педагогічних наук, доцентка,

доцентка кафедри дизайну

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

ORCID ID: 0000-0003-2372-9294

a.marchenko@kubg.edu.ua

РЕДИЗАЙН ІСТОРИЧНОЇ ВІЙСЬКОВОЇ СИМВОЛІКИ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ МІЛІТАРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Метою статті є висвітлення процесу редизайну історичних українських військових нагород у контексті формування національної мілітарної ідентичності українського війська. Методологічною основою дослідження стали засади наукової об'єктивності та історизму, системності і комплексного вивчення проблеми. У процесі дослідження застосовано метод аналізу дискурсу ідентичності, що базований на міждисциплінарному підході, який дає змогу охарактеризувати різні аспекти формування українського мілітарного коду. Становлення української військової айдентики базується на принципах розвитку державної символіки та відображає передусім приналежність війська до держави, як основної ознаки ідентичності, а також символізує відданість тим завданням, які покладаються державою на армію. Наукова новизна дослідження полягає у розкритті основних тенденцій розвитку дизайну військової айдентики та визначенні її як основи формування національної мілітарної ідентичності. Висновки. В основу символіки нагород покладено принцип історичної спадковості кращих традицій українських військових формувань періоду Запорозького козацтва та Визвольних змагань ХХ ст. Процес утворення військових нагород ґрунтується на історичних вітчизняних традиціях і являє собою органічний взаємозв'язок цих традицій і сучасності, що відображає національний характер символів української фалеристичної традиції. У контексті цього процесу відбувся редизайн історичних військових відзнак і, на його основі, їх включення до нової системи заохочувальних відзнак військового відомства.

Ключові слова: дизайн, редизайн, історична військова символіка, національна мілітарна ідентичність, Міністерство оборони України, Головнокомандувач Збройних сил України, фалеристика.

Karpov Viktor, Volgin Yuri, Marchenko Alina. REDESIGNING HISTORICAL MILITARY SYMBOLS AS A MEANS OF SHAPING NATIONAL MILITARY IDENTITY

The purpose of the article is to highlight the process of redesigning historical Ukrainian military awards in the context of the formation of the national military identity of the Ukrainian army. The methodological basis of the study was the principles of scientific objectivity and historicism, systematicity and comprehensive study of the problem. In the process of the study, the method of identity discourse analysis was applied, which is based on an interdisciplinary approach, which allows us to characterize various aspects of the formation of the Ukrainian military code. The formation of Ukrainian military identity is based on the principles of the development of state

symbols and reflects, first of all, the belonging of the army to the state, as the main sign of identity, and also symbolizes devotion to the tasks assigned by the state to the army. The scientific novelty of the study lies in revealing the main trends in the development of military identity design and defining it as the basis for the formation of national military identity. Conclusions. The symbolism of the awards is based on the principle of historical inheritance of the best traditions of Ukrainian military formations of the period of the Zaporozhian Cossacks and the Liberation Struggles of the 20th century. The process of creating military awards is based on historical national traditions and is an organic interrelation of these traditions and modernity, reflecting the national character of the symbols of the Ukrainian faleristic tradition. In the context of this process, a redesign of historical military awards took place and, on its basis, their inclusion in the new system of incentive awards of the military department.

Key words: design, redesign, historical military symbols, national military identity, Ministry of Defense of Ukraine, Commander-in-Chief of the Armed Forces of Ukraine, faleristics.

Вступ. Національна айдентика, така як Державний герб, Державний прапор, Державний гімн, характеризується історичним походженням від часів Великого князя Володимира, просвітництва XIX століття та Української революції початку XX століття. Переосмислення власного історичного досвіду, пошук джерел національної ідентичності як основи стійкості та міцності суспільства постає основою формування українського мілітарного коду, знаковою системою, що втілює семантику багатовікової боротьби українців за свободу, незалежність та самовизначення. Історична айдентика виступає інструментом формування ідентичності національного культурного простору.

Створення системи заохочувальних відзнак Міністерства оборони України проходило в умовах формування державної нагородної системи та прямо залежало від стану справ у нагородній справі України в цілому. Нагородна система військового відомства має функціональну спрямованість та прикладний характер. В основу символіки нагород покладено принцип історичної спадковості кращих традицій українських військових формувань періоду Запорозького козацтва та Визвольних змагань XX ст. Процес утворення військових нагород ґрунтується на історичних вітчизняних традиціях і являє собою органічний взаємозв'язок цих традицій і сучасності, що відображає національний характер символів української фалеристичної традиції у частині побутування державних військових нагород [4].

Еволюція нагородної системи відбувалася під впливом війни Ро-сійської федерації проти України. Військове командування здійснювало пошук основ зміцнення морального

духу воїнів, утвердження воїна в його ідейних концептах державності української нації та українського за духом війська. Увага командування була повернута до історичних підвалин військової символіки. Історична символіка стає основою для символіки військових нагород Збройних сил України [10].

Матеріали й методи. Матеріалами для наукового студіювання обрано фалеристичну колекцію військового відомства та Головнокомандувача Збройних сил України, а також нагороди українських військових формацій XX століття. Фалеристика для української історичної науки новітнього періоду є відносно молодого науковою дисципліною розвиток якої характеризується швидким збільшенням кількості нових дослідницьких проєктів, конференцій [1] та публікацій [2], але яка ще має вирішити проблему визначення і пояснення предмета та меж своєї власної області знань. Розвиток традиційних ідейних підходів української фалеристики в новітніх умовах історичного процесу є предметом наукового студіювання. Завдячуючи системним старанням науковців усталився погляд на нагороди як на важливий атрибут держави, одну із найголовніших складників її незалежності й суверенітету, опрацьовано методологічні засади дослідження проблем мілітарної айдентики, визначено її місце у структурі військово-історичної науки. Фокуси останніх досліджень вказують на значну увагу дослідників до проблеми символічного означення українського війська та вагомості української фалеристики в системі суспільних відносин [3], а в умовах війни айдентика набуває значення провідника ідейного нарративу спротиву та боротьби, згуртованості суспільства до відсічі ворогу.

Метод аналізу дискурсу ідентичності, що базований на міждисциплінарному підході дає змогу охарактеризувати різні аспекти української дискусії, у тому числі і щодо формування українського мілітарного коду. Становлення української військової айдентики базується на принципах розвитку державної символіки та відображає передусім приналежність війська до держави, а також символізує відданість тим завданням, які покладаються державою на армію. Систематизовані знання про становлення військової символіки дозволяють здійснити повноцінне висвітлення закономірностей та особливостей розвитку духовної сфери українського суспільства як знакової системи.

Метою статті є висвітлення процесу редизайну історичних українських військових нагород у контексті формування національної мілітарної ідентичності українського війська.

Результати. За роки становлення воєнної організації незалежної держави, Україна створила цілісну систему військової айдентики – від символіки Президента України – Верховного Головнокомандувача Збройних Сил України до символіки Збройних Сил, видів та родів військ, органів військового управління, особистих штандартів вищих військових посадових осіб, а також Бойового прапора військової частини, відомчих заохочувальних відзнак Міністерства оборони України, почесних відзнак Головнокомандувача Збройних Сил України, кваліфікаційних знаків військової доблесті, емблематики до уніформи.

З початку агресії Російської федерації та анексії територій України питання розвитку військових нагород набуло значення національного самовизначення та ідентичності. Військовим керівництвом було розпочато пошук нової семантичної моделі відзначення воїнів за звитягу, базованої на історичному підході, яка розкриває особливості розвитку духовної сфери українського суспільства як знакової системи.

Військове командування здійснювало пошук основ зміцнення морального духу воїнів, утвердження воїна в його ідейних

концептах державності української нації та українського за духом війська, що викликало потребу оновлення айдентики Міністерства оборони України та Головнокомандувача Збройних сил України. Поштовхом до створення нової айдентики українського війська послужило впровадження у повсякденну діяльність форми одягу нового зразка. Розробники нової форми одягу у символічному її означенні орієнтувалися на досягнення війська Козацької держави, Армії Української держави Гетьмана Павла Скоропадського, Армії Української Народної Республіки, Галицької армії та Української повстанської армії.

Тенденція врахування історичних українських військових традицій символічного означення війська спостерігається у запровадженій у 2022 році новій нагородній системі Міністерства оборони України. До нової нагородної системи була включена без змін її дизайну перша офіційна українська військова нагорода, яка була запроваджена в Армії Української Народної Республіки – «Залізний Хрест». Заохочувальна відзнака Міністерства оборони України медаль «За поранення» фактично повторює дизайн відзнаки Української Національної Ради «За жертву крові в боях за волю України» встановленої у 1980 році в екзилі (за кордоном). Медаль надавалася воякам усіх військових формацій пораненим в боях за незалежність України.

Хоча у статуті відзнаки Міністерства оборони України «Хрест хоробрих» трьох ступенів стверджується, що в основі її дизайну лежить стилізоване зображення козацьких хрестів XV-XVI століть, зауважимо все ж, що вона є відтворенням Хреста Заслуги – нагороди Української повстанської армії періоду Другої світової війни та повоєнного періоду. На хресті відзнаки «Військова Слава» розміщено герб Української держави Гетьмана Павла Скоропадського 1918 року. Використання образу Покрови Пресвятої Богородиці при розробці символіки медалі «За допомогу війську» свідчить про використання релігійного мотиву і це не притаманно фалеристичним традиціям України та пропонується уперше. Двоступенева відзнака Міністерства оборони України «Лицарський хрест»

має зображення фігурного хреста у стилі українського барокко XVII–XVIII століття, яке ще називають Мазепинським барокко. Вона створена за мотивом Хреста Українського козацтва без мечів, встановленого у 1947 році Президентом Української Народної Республіки в екзилі Андрієм Левицьким та військовим міністром, учасником Визвольних змагань 1917–1921 років генералом Михайлом Омеляновичем-Павленком.

До числа історичних нагород включених до нової військової нагородної системи Міністерства оборони України відноситься і Хрест Симона Петлюри із новою назвою «Хрест доблесті». Хрест Українського козацтва 1947 року став основою медалі «За зміцнення обороноздатності». «Золотий хрест за особливі заслуги», встановлений 1988 року Головною управою Братства колишніх вояків 1-ї Української дивізії Української Національної армії в Торонто взято за основу відзнаки «За сприяння обороні».

У центрі відзнак «Хрест особливих заслуг», «Лицарський хрест», «Воєнний хрест», «Хрест доблесті», «Хрест пошани» розташований рельєфний Воєнний Тризуб у круглому профільованому медальйоні синьої емалі, що є відтворенням історичної кокарди часів Визвольних змагань 1917–1921 рр.

Як і у встановленій нагородній системі Міністерства оборони України, так і у нагородній системі Головнокомандувача Збройних сил України відбулося запозичення історичних нагород з їх сучасною стилізацією. Почесні нагрудні знаки Головнокомандувача Збройних Сил України утворюють підсистему нагородної справи держави та входять до системи відомчих заохочувальних відзнак воєнного відомства. За своїм семантичним значенням відзнаки демонструють послідовний поступ української фалеристики та вірність історичним бойовим традиціям відзначення воїнів. Основою цієї нагородної підсистеми послуговували відзнаки різних історичних періодів української державності, а їх символіка стала основою для дизайну почесних нагрудних знаків Головнокомандувача Збройних Сил України. Основним

лейтмотивом утворення нагородної системи є відзначення військовослужбовців за заслуги у воєнних і бойових діях, а також операціях із встановлення і підтримання миру [9].

Айдентика відзнак «Хрест хоробрих», «Золотий Хрест» і «Срібний Хрест» за формою і символікою відповідає відзнакам Української Повстанської Армії, які встановлені наказом Головного Командування УПА 22 січня 1944 року. Це «Хрест заслуги УПА (золотий, срібний і бронзовий), якому відповідає сучасна відзнака «Хрест хоробрих». Також, це «Золотий хрест бойової заслуги УПА» двох ступенів, якому відповідає сучасна відзнака «Золотий хрест». І ще – «Срібний хрест бойової заслуги УПА» двох ступенів, якому відповідає сучасна відзнака «Срібний хрест». «Український комбатантський хрест» є відзнакою ветеранських організацій вояків-українців Європи, Великої Британії, Канади і США. Встановлена відзнака у 1940 році в Кракові. Їй відповідає сучасна відзнака «Комбатантський хрест».

Ця новація – запозичення історичних нагород, їх редизайн і включення до сучасної нагородної системи – засвідчує прагнення до історичної послідовності та підкреслює правонаступність української фалеристичної традиції, її безперервність у хронотопі військової культури. Відродження українських нагород різних історичних періодів української державності у новітній нагородній системі, розвиток традиційних ідейних основ військової символіки свідчить про рішуче повернення до першоджерел української фалеристики. Військові нагороди різних історичних формацій української державності стали основою новітньої нагородної системи. Захоплення історичним минулим відкриває шлях до нових ідейно-теоретичних та образотворчих підходів формування відзнак, пов'язаних із бойовою діяльністю військ, конкретним видом військової звитяги.

У час війни нагороди постали основою відзначення подвигу воїнів Української армії та символом утвердження духу звитяги та готовності до запеклої боротьби із захисту незалежності і державності України.

Таблиця 1

**Військові нагороди українських історичних формацій та їх відповідність нагородам
Збройних сил України**

Назва відродженої нагороди	Автор ревіталізації	Дата	Історична назва нагороди
ВІЙСЬКОВІ НАГОРОДИ ПРЕЗИДЕНТА УКРАЇНИ			
<p>Хрест Бойових Заслуг</p> 	О. Лежнев	1944	<p>Золотий Хрест Бойової Заслуги УПА I ступеня</p> 
ВІДЗНАКИ МІНІСТЕРСТВА ОБОРОНИ УКРАЇНИ			
<p>Залізний хрест</p> 	В.Тимченко	1920	<p>Орден Залізного Хреста Армії УНР</p> 
<p>Військовий хрест</p> 		1958	<p>Військовий Хрест УНР</p> 
<p>Хрест Доблесті</p> 		1932	<p>Хрест Симона Петлюри УНР</p> 
<p>Медаль «За сприяння обороні»</p> 		1988	<p>Золотий хрест «За особливі заслуги» Братства колишніх вояків 1-ї Української дивізії УНА</p> 

Продовження таблиці 1

Назва відродженої нагороди	Автор ревіталізації	Дата	Історична назва нагороди
Медаль «За поранення» 	О. Руденко	1980	Медаль «За жертву крові» Української Національної Ради 
Хрест Сухопутних військ 		1947	Хрест українського козацтва з шаблями УНР 
ВІДЗНАКИ ГОЛОВНОКОМАНДУЮЧОГО ЗБРОЙНИХ СИЛ УКРАЇНИ			
Хрест Заслуги 	О. Руденко	1947	Хрест українського козацтва з шаблями УНР 
Хрест Хоробрих 		1944	Золотий Хрест Заслуги УПА II ступеня 

Закінчення таблиці 1

Назва відродженої нагороди	Автор ревіталізації	Дата	Історична назва нагороди
Золотий хрест 		1944	Золотий Хрест Бойової Заслуги УПА І ступеня 
Срібний хрест 		1944	Срібний Хрест Бойової Заслуги УПА ІІ ступеня 
Комбатантський хрест 		1940	Комбатантський хрест 

Статистичний облік нагороджених відзнаками Міністерства оборони України ведеться Департаментом кадрової політики Міністерства оборони України. За повідомленням начальника Кадрового центру Збройних сил України станом на 09 квітня 2024 року [6] з початку повномасштабного вторгнення російської федерації на територію України було нагороджено державними нагородами України 61 425 військовослужбовців Збройних сил України (табл. 2). Почесними відзнаками Головнокомандувача Збройних сил України нагороджено 86 701 військовослужбовець (табл. 3) та 8740 цивільних осіб (табл. 4).

Зазначимо, що звання Героя України 212 військовослужбовців удостоєні

помертню. З травня 2023 року попередній розгляд подань та інших матеріалів про присвоєння звання Герой України за здійснення визначного героїського вчинку особами, які брали безпосередню участь у здійсненні заходів із забезпечення оборони України, захисту безпеки населення та інтересів держави, здійснюється експертною групою, яка формується з представників військових формувань Сил оборони України [7].

Унікальність нинішнього періоду полягає в тому, що завдяки ініціативі таких художників та дизайнерів, як Олександр Лежнев, Віктор Тимченко, Олексій Руденко, експертів Віталія Гайдукевича, Миколи Чмира, Василя Павлова і багатьох інших вдалося

Таблиця 2

Нагороджено військовослужбовців державними нагородами

Назва нагороди	Кількість нагороджених
Звання Героя України	312
Орден «За мужність» I ступеня	121
Орден «За мужність» II ступеня	1273
Орден «За мужність» III ступеня	30 329
Орден Данила Галицького	1263
Орден Богдана Хмельницького II ступеня	724
Орден Богдана Хмельницького III ступеня	4379
Медаль «Захиснику Вітчизни»	9879
Медаль «За військову службу»	11 988

Таблиця 3

Нагороджено Почесними відзнаками Головнокомандувача Збройних сил України

Назва відзнаки	Кількість нагороджених
Золотий хрест	40 127
Срібний хрест	10 562
Сталевий хрест	18 986
Хрест Військова честь	10 935
Хрест Хоробрих	3568
За збережене життя	1931
Хрест заслуги	366
Комбатантський хрест	134
За незламність	92

Таблиця 4

Нагороджено цивільних громадян

Назва відзнаки	Кількість нагороджених
За сприяння війську	8546
За збережене життя	165
Хрест заслуги	29

обрати за основу побудови системи військової символіки історичну тяглість. Вони здійснили оновлення дизайну нагород, які існували в українських військових формуваннях різних історичних періодів, повернули їх до життя, чим утвердили мілітарний культурний код, який підтримує українську ідентичність війська, його духовність, прагу до захисту, подвигу і героїзму, готовності до захисту України [8].

Висновки. Результати системного аналізу історичного досвіду творення військової символіки та її застосування у практиці війська доводять, що символіка України має глибинне коріння та бере свої витoki з української культури та світосприйняття. Сучасна символіка має основою здобутки різних історичних періодів української державності,

відображені у геральдиці, фалеристиці, вексилології, уніформістиці. Аналіз процесу утвердження символіки доводить фундаментальне значення державних символів у становленні військової символіки України та інших підсистем державної символіки. Створення власної системи державних нагород та відомчих відзнак України можна оцінити як вагомий крок у розвитку української державності. Головним чинником, який впливав на розвиток символіки було ототожнення давнього історичного минулого із контекстом становлення сучасної Української держави. У контексті цього процесу відбувся редизайн історичних військових відзнак і, на його основі, їх включення до нової системи заохочувальних відзнак військового відомства.

Література:

1. Карпов В. В. Історичні витоки української військової символіки та її розвиток в незалежній Україні: дис. док. іст. наук. Переяслав-Хмельницький: Переяслав-Хмельницький держ. пед. ун-т ім. Г. Сковороди, 2015. 464 с.
2. Карпов В. В. Українська звитяга в символах. К. : Видавець Олег Філюк, 2016. 421 с.; іл.; Карпов В. В. Військові нагороди України. К. Балгія-Друк, 2018. 80 с.
3. Карпов В. В., Умберто Нуно ді Олівейра. Мілітарні нагороди Збройних сил України. Одеса : ОЛДІ+, 2024. 126 с.
4. Oliveira, Humberto Nuno de; Lytvyn, Serhii; Karpov, Viktor. Military decorations of Ukraine for the War / Condecorações Militares da Ucrânia para a Guerra. Lisboa, Academia Falerística De Portugal, 2024. 171 p.
5. Семотюк Ярослав. Українські військові нагороди. Рівне, 2010. 64 с.
6. Лист начальника Кадрового центру Збройних сил України капітана 1 рангу Олексія Тарасенка від 09.04.2024 № 388/3509 до Інформаційного агенства «Армія inform».
7. Букет Євген. Статистика держнагород: АрміяInform порахувала, скільки Героїв у ЗСУ. URL: <https://surli.cc/azxawr> (дата звернення 13.04.2024).
8. Апгрейд нагород у війську: експерт Віктор Карпов розповів про фалеристичну революцію. URL: <https://surl.li/jupkpv> (дата звернення 14.04.2024).
9. Карпов В. В. Почесні нагрудні знаки Головнокомандувача Збройних Сил України в системі відомчих заохочувальних відзнак. *Воєнно-історичний вісник*, 2023. № 4. С. 62–72.
10. Карпов В. В. Еволюція української фалеристики в умовах війни Російської федерації проти України. *Воєнно-історичний вісник*, 2022. № 4. С. 118–133.

References:

1. Karpov, V. V. (2015). Istorychni vytoky ukrainskoi viiskovoi symboliky ta yii rozvytok v nezalezhnii Ukraini [Historical origins of Ukrainian military symbols and their development in independent Ukraine] : dys. dok. ist.. nauk. Pereiaslav-Khmelnyskyi: Pereiaslav-Khmelnyskyi derzh. ped.. un-t im.. H. Skovorody. [in Ukrainian].
2. Karpov, V. V. (2016). Ukrainska zvytiaha v symbolakh [Ukrainian victory in symbols]. K. : Vydavets Oleh Filiuk. [in Ukrainian].
3. Karpov, V. V., Umberto Nuno di Oliveira. (2024). Militarni nahorody Zbroinykh syl Ukrainy. [Military awards of the Armed Forces of Ukraine]. Odesa: OLDI+. [in Ukrainian/English].
4. Oliveira, Humberto Nuno de; Lytvyn, Serhii; Karpov, Viktor. (2024). Military decorations of Ukraine for the War / Condecorações Militares da Ucrânia para a Guerra. Lisboa, Academia Falerística De Portugal. [in Portugal/English].
5. Semotiuk, Ya. (2010). Ukrainski viiskovi nahorody. [Ukrainian military awards]. Rivne. [in Ukrainian].
6. Lyst nachalnyka Kadrovoho tsentru Zbroinykh syl Ukrainy kapitana 1 ranhu Oleksiia Tarasenka vid 09.04.2024 № 388/3509 do Informatsiinoho ahenstva "Armiia inform". [Letter from the Head of the Personnel Center of the Armed Forces of Ukraine, Captain 1st Rank Oleksiy Tarasenko dated 09.04.2024 No. 388/3509 to the Information Agency "Army Inform"]. [in Ukrainian].
7. Buket, Ye. Statystyka derzhnahorod: ArmiiaInform porakhuvala, skilky Heroiv u ZSU. [Statistics of state awards: ArmyInform counted how many Heroes are in the Armed Forces of Ukraine]. Retrieved from: <https://surli.cc/azxawr> [in Ukrainian].
8. Aphreid nahorod u viisku: ekspert Viktor Karpov rozpoviv pro falerystychnu revoliutsiiu. [Upgrade of awards in the army: expert Viktor Karpov spoke about the faleristic revolution]. Retrieved from: <https://surl.li/jupkpv> [in Ukrainian].
9. Karpov, V. V. (2023). Pochesni nahrudni znaky Holovnokomanduvacha Zbroinykh Syl Ukrainy v systemi vidomchykh zaokhochuvalnykh vidznak. [Honorary breastplates of the Commander-in-Chief of the Armed Forces of Ukraine in the system of departmental incentive awards]. *Voienno-istorychnyi visnyk*, № 4. [in Ukrainian].
10. Karpov, V. V. (2022). Evoliutsiia ukrainskoi falerystyky v umovakh viiny Rosiiskoi federatsii proty Ukrainy. [Evolution of Ukrainian faleristics in the conditions of the war of the Russian Federation against Ukraine]. *Voienno-istorychnyi visnyk*, № 4. [in Ukrainian].

Стаття надійшла: 13.11.2025

Прийнято: 28.11.2025

Опубліковано: 30.12.2025

Костенко Ігор Олегович,

кандидат технічних наук,

доцент кафедри графічного дизайну

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

ORCID ID: 0009-0006-3846-462x

iokostenko3@gmail.com

**ТИПОГРАФІКА У СТИЛЬОВИХ КАТЕГОРІЯХ
ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ**

У статті здійснено комплексне теоретичне осмислення типографіки як складової стильових категорій у системі графічного дизайну. Метою дослідження є теоретичне обґрунтування ролі типографіки як носія стильових категорій у графічному дизайні та виявлення її значення у формуванні візуально-комунікативних образів. Актуальність дослідження зумовлена зростанням ролі типографії у візуально-комунікативних процесах сучасної культури, а також необхідністю систематизації її стильових параметрів в умовах цифровізації та глобалізації дизайну. Типографіка розглядається не тільки як інструмент створення тексту, а й як самостійний образний засіб, що здатний акумулювати історичні, культурні, естетичні та комунікативні смисли. У роботі проаналізовано поняття стилю та стильових категорій у контексті дизайн-діяльності як художньо-проектного і комунікативного засобу. Обґрунтовано специфіку типографіки як універсального носія стилістичних ознак, що через формальні характеристики шрифту транслює образи епохи та соціокультурні настанови. Значну увагу приділено дослідженню історичних і сучасних стилів за типологією шрифту зокрема антикви, готики, модерністських та постмодерністських шрифтових систем, а також їх ролі у формуванні візуальної мови графічного дизайну. Визначено функціональні аспекти типографіки у процесах створення візуальної ідентичності брендів, культурних та соціальних проєктів. Доведено, що типографічні рішення виступають ключовим інструментом ідентифікації, забезпечуючи цілісність, впізнаваність та емоційно-образну виразність візуальних комунікацій. Окремий акцент зроблено на аналізі трансформацій стильових категорій у цифрову епоху, зокрема під впливом змінних шрифтів, адаптивної та інтерактивної типографіки, що сприяє формуванню гібридних стильових утворень. Методологічну основу дослідження становить сукупність структурно-функціонального, порівняльно-історичного, візуально-комунікативного методів і системного підходу, а також аналізу проєктної практики. Це дало змогу комплексно розглянути типографіку як складову художньо-комунікативної системи графічного дизайну. У результаті дослідження встановлено, що типографіка виконує інформативну, виразну та стратегічно-комунікативну функції, забезпечуючи трансляцію стильових категорій у сучасному візуальному середовищі. Практичне значення роботи полягає у можливості використання її положень у навчальному процесі та проєктній діяльності дизайнерів.

Ключові слова: типографіка, графічний дизайн, стильові категорії, шрифтове оформлення, візуальна комунікація, композиція шрифту, графічна айдентика.

Kostenko Ihor. TYPOGRAPHY IN STYLISTIC CATEGORIES OF GRAPHIC DESIGN

This article provides a comprehensive theoretical analysis of typography as a carrier of stylistic categories within the system of graphic design. The purpose of the study is to theoretically substantiate the role of typography as a medium of stylistic categories in graphic design and to determine its significance in shaping visual-communicative imagery. The relevance of the study is driven by the growing role of typography in the visual-communicative processes of contemporary culture, as well as the need for scientific systematization of its stylistic parameters in the context of digitalization and globalization of design. Typography is considered not only as a means of organizing textual information but also as an independent visual tool capable of accumulating historical, cultural, aesthetic, and communicative meanings.

The article analyzes the concepts of style and stylistic categories in the context of design activity as both an artistic-project and communicative tool. The specificity of typography as a universal carrier of stylistic features is substantiated, demonstrating how formal characteristics of typefaces convey images of eras and socio-cultural attitudes. Significant attention is given to the study of historical and contemporary typographic styles, including Antiqua, Gothic, modernist, and postmodern type systems, as well as their role in shaping the visual language

of graphic design. The functional aspects of typography in creating brand visual identity, cultural, and social projects are identified. It is demonstrated that typographic decisions act as a key tool of identification, ensuring integrity, recognizability, and emotional-visual expressiveness in visual communications.

Particular emphasis is placed on the analysis of transformations of stylistic categories in the digital age, especially under the influence of variable fonts, adaptive and interactive typography, which contribute to the formation of hybrid stylistic formations. The methodological foundation of the study includes structural-functional, comparative-historical, visual-communicative methods, a systemic approach, and analysis of design practice. This allowed for a comprehensive examination of typography as a component of the artistic-communicative system of graphic design.

The study concludes that typography performs not only informative but also expressive and strategic-communicative functions, ensuring the transmission of stylistic categories in the contemporary visual environment. The practical significance of the work lies in the possibility of applying its findings in educational processes and the project activities of designers.

Key words: typography, graphic design, stylistic categories, type design, visual communication, type composition, graphic identity.

Вступ. Сучасний графічний дизайн функціонує в умовах розвитку візуальних комунікацій, де типографіка виступає не тільки носієм вербальної інформації, а й повноцінним образно-стильовим засобом. Шрифт формує характер повідомлення, визначає його емоційний тон та естетичні функції. У цьому контексті типографіка дедалі частіше осмислюється як носій стильових категорій, що відображають історичні, культурні, технологічні та комунікативні зміни. Актуальність дослідження зумовлена потребою систематизації підходів до розуміння стильових категорій у типографіці, а також необхідністю їх теоретичного осмислення в межах графічного дизайну. В умовах цифровізації візуальної культури стильові межі розмиваються, формуються гібридні типографічні рішення, що потребують аналізу. Метою цієї статті є виявлення закономірностей функціонування типографіки як носія стильових категорій у графічному дизайні та уточнення їх ролі у формуванні візуально-комунікативних образів.

Проблематика стилю як категорії має свою традицію в історії мистецтва та теорії естетики: стиль розглядається як історично обумовлена сукупність формальних і смислових ознак, що дозволяє реконструювати культурні й естетичні порядки певних епох [1, 2]. У класичних працях із теорії стилю та мистецтвознавства підкреслюється роль стилю як ключового інструмента аналізу художнього твору та культурного процесу [3]. У сфері дизайну поняття стилю набуває прикладного значення: воно виступає системним

чинником, що визначає принципи формоутворення, візуальної образності та комунікативної стратегії проектних рішень. Історичні приклади в галузі графічного дизайну демонструють, як змінювалися стильові категорії в залежності від соціокультурних, технологічних і ідеологічних трансформацій. Модерністські концепції та нова типографіка [4] відображали прагнення до функціональної чистоти форми і раціональної організації тексту, тоді як постмодерністські шрифтові системи, такі як експериментальні типографічні рішення Девіда Карсона та Невіла Броді демонструють художню свободу та порушення класичних правил композиції [5, 6].

Спеціалізовані дослідження з типографіки підкреслюють дві взаємопов'язані площини її значення: техніко-функціональну (читабельність, верстка, виробничі параметри) та смислово-стильову (образність шрифту, його роль у брендингу). Класичні праці з теорії типографіки та практичні посібники формують ключові положення про те, що шрифт не лише відображає інформацію, а й створює тон, ідентичність та читабельну структуру тексту [7].

Прикладом взаємозв'язку стилю та функції шрифту є використання антикви у друкованих виданнях класичного формату, що забезпечує серйозність, офіційність та традиційність подачі інформації. У цифрових медіа більш поширені шрифти без зарубок Helvetica, Arial, Roboto, які забезпечують максимальну читабельність на екрані та адаптивність до різних форматів. Експериментальні варіативні шрифти дозволяють дизайнерам

інтегрувати динаміку, анімацію та змінні пропорції у візуальні рішення, що прямо впливає на стилістичну категорію тексту [8]. Сучасні дослідження підкреслюють значну роль типографіки у брендингу та цифровому дизайні. Шрифтові стратегії застосовуються для побудови впізнаваного образу бренду, посилення емоцій та забезпечення послідовності візуальних комунікацій. [9]. Використання шрифту Gotham у візуальній айдентиці бренду Spotify підкреслює сучасність, динамічність та дружельобність комунікації, тоді як шрифт Didot у fashion-брендах демонструє елегантність і вишуканість [10]. Вітчизняні дослідження показують поступове формування наукової школи з вивчення типографіки, зокрема у контексті нової типографіки, шрифтового дизайну та читабельності [11]. На основі огляду літератури можна констатувати, що існує міцна теоретична база для розуміння стилю як культурно-історичної категорії та системного чинника у графічному дизайні. Типографіка визнається як окрема дисципліна з власною методологією та практичними підходами, що дозволяє розглядати її не лише як технічний інструмент, а й як засіб формування образної та комунікативної структури візуального середовища. Дослідження акцентують прикладну роль типографіки у брендингу та цифровому дизайні, зокрема її здатність забезпечувати впізнаваність, емоційну виразність та цілісність візуальної ідентичності. [12]

Метою дослідження є теоретичне обґрунтування ролі типографіки як носія стильових категорій у системі графічного дизайну, а також виявлення її значення у формуванні візуальних образів у сучасному інформаційному просторі. У межах дослідження здійснено аналіз поняття стилю та стильових категорій у контексті дизайн-діяльності як художньо-проектного та комунікативного засобу. Визначено специфіку типографіки як носія стилістичних ознак, що акумулює історичні, культурні та образні характеристики. Досліджено історичні та сучасні типографічні стилі з позицій еволюції їх формоутворювальних і смислових параметрів. Окрема увага приділена виявленню функцій

типографіки у процесах формування візуальної ідентичності в графічному дизайні. Також окреслено основні тенденції трансформації стильових категорій у типографіці в умовах цифрової епохи та розвитку новітніх технологій візуальної комунікації.

Матеріали та методи. Методологічну основу дослідження становить сукупність загальнонаукових і спеціальних методів, що забезпечують комплексний аналіз типографіки як носія стильових категорій у графічному дизайні. У процесі дослідження застосовано структурно-функціональний метод, який дав змогу проаналізувати роль і місце типографіки в цілісній системі графічного дизайну як візуально-комунікативного явища. Порівняльно-історичний метод використано з метою виявлення закономірностей еволюції типографічних стилів, а також простеження змін їхніх формальних і смислових характеристик у різні історичні періоди. Візуально-комунікативний аналіз застосовано для дослідження типографіки як специфічного засобу передавання інформації, що поєднує вербальні та образні складові в структурі візуального повідомлення. Системний підхід дозволив узагальнити стильові категорії як цілісне багатоаспектне явище, що формується під впливом культурних, технологічних та комунікативних факторів. Додатково у роботі використано метод аналізу проектної практики, який дав змогу співвіднести теоретичні положення з реальними дизайнерськими рішеннями та виявити особливості функціонування стильових категорій у сучасному графічному середовищі.

Результати. Стиль у дизайні розглядається як сукупність стійких формальних, образних і змістових ознак, що характеризують певну епоху, напрям або індивідуальну авторську манеру. Стильові категорії виступають узагальненими типологічними моделями, через які відбувається систематизація візуальних рішень. У графічному дизайні стиль охоплює композицію, колір, ритм, графічні елементи та, зокрема, типографіку. [13] Саме шрифт часто стає домінантним засобом стильової належності, оскільки він безпосередньо пов'язаний із культурним контекстом

та історичними традиціями. Типографіка в сучасному графічному дизайні виконує вагомую функцію формування візуальної ідентичності та комунікації. У зарубіжних практиках типографіка активно використовується для створення впізнавості бренду та емоційного впливу на споживача. Apple застосовує шрифт San Francisco у всіх цифрових продуктах і маркетингових матеріалах, забезпечуючи читабельність, адаптивність та цілісність візуальної комунікації на різних пристроях [14]. У fashion-індустрії бренди Vogue та Harper's Bazaar використовують шрифт Didot для створення елегантного, вишуканого та преміального стилю, який підкреслюється класичними канонами типографіки [15]. Вітчизняні кейси демонструють інтеграцію типографіки у сучасну комунікаційну та культурну практику. Візуальна айдентика компанії «Мистецький Арсенал» використовує експериментальні шрифти та кінетичну типографіку, створюючи динамічний ритм тексту та інтегруючи цифрові технології в друковані та онлайн-медіа. Використання варіативних шрифтів дозволяє адаптувати шрифти до різних екранів та динамічних макетів, забезпечуючи гнучкість, контрастність та емоційну виразність текстових повідомлень [16]. Крім того, інтерфейсні шрифти, такі як Roboto або Noto Sans, забезпечують універсальність і високий рівень читабельності у веб-дизайні та мобільних додатках [17].

Типографіка також виступає носієм стильових категорій, здатним поєднувати функціональні, естетичні та культурні аспекти. Її роль у формуванні бренду та візуальної комунікації полягає у створенні цілісного образу, забезпеченні послідовності повідомлення та формуванні емоційного впливу на глядача. Застосування конкретних шрифтів у поєднанні з графічними елементами дозволяє передавати культурні смисли, відтворювати історичні традиції та інтегрувати сучасні тренди, що робить типографіку універсальним інструментом сучасного дизайну. Аналіз сучасних зарубіжних та вітчизняних практик підтверджує, що типографіка є ключовим інструментом у створенні стилістично

цілісних та комунікативно ефективних дизайнерських рішень, здатних поєднувати історичні традиції та технологічні інновації.

Історія дизайну демонструє послідовну еволюцію стилів, серед яких за типологією шрифтів можна виділити наступні: антикву, готику, ренесансні, барокові, класицистичні, модерністські та постмодерністські шрифти, кожен із яких характеризується специфічними формоутворювальними ознаками, пропорціями, ритмікою та образними характеристиками [18]. Антиквенні шрифти, як показують дослідження, асоціюються з класичною гармонією та книжковою традицією, підкреслюючи естетичну стриманість і стабільність форми. Готичні шрифти відображають середньовічну експресію, монументальність та структурну суворість, що пов'язано з культурними ідеалами того часу [19]. Модерністські гротески, у свою чергу, характеризуються функціоналізмом, раціональністю та прагненням до нейтральності форми, що відповідає принципам «нової типографіки» та естетиці сучасного масового дизайну. Аналіз цих рис демонструє, що кожен стиль не лише відображає історичний контекст, а й виконує важливу комунікативну та образну функцію, формуючи специфічну візуальну мову тексту. Шрифтові рішення виконують кілька функцій у межах айдентики: ідентифікаційну, яка забезпечує впізнаваність і асоціативний зв'язок із брендом; комунікативну, що передає зміст повідомлення; емоційно-образну, формуючи відповідний настрій і візуальні асоціації; а також системоутворювальну, інтегруючи всі елементи дизайну у цілісну стилістичну структуру.

Цифрові технології радикально трансформували характер типографічних рішень, розширивши функціональні та образні можливості шрифтового дизайну. Зокрема, з'явилися варіативні шрифти, кінетична типографіка та інтерактивні шрифтові системи, що дозволяють змінювати форму, пропорції, товщину та ритм символів залежно від розмірів екрану, медіа-платформи або дизайнерського контексту [20]. Такі технології відкривають нові горизонти для

створення гібридних стильових категорій, які поєднують елементи історичних шрифтових традицій з сучасними візуальними практиками, створюючи складні смислові й естетичні проекти. У межах сучасного графічного дизайну можна виділити кілька тенденцій, що визначають нову типографічну естетику. Постмодерністська еkleктика характеризується поєднанням елементів класичних, модерністських та експериментальних шрифтів у межах одного дизайну, що дозволяє створювати візуально насичені та концептуально багатопланові повідомлення [21]. Неомінімалізм, у свою чергу, зберігає принципи чистоти та функціональної раціональності, притаманні модерністській типографіці, але інтегрує адаптивні та інтерактивні елементи, що забезпечує гнучкість та динаміку в сучасних цифрових проєктах. Цифровий бруталізм підкреслює експериментальність, грубі форми та контрастність шрифтових рішень, акцентуючи на емоційній насиченості та виразності візуального повідомлення [22]. Ці напрямки демонструють, що типографіка в сучасних цифрових медіа стає елементом художньо-комунікативної структури, здатним формувати темпоритм, емоційний настрій та впливати на сприйняття користувача. Використання змінних шрифтів та інтерактивних систем дозволяє дизайнерам інтегрувати візуальні та функціональні аспекти у єдину композицію, поєднуючи історичні традиції, сучасні тенденції та технологічні інновації. Завдяки цьому цифрова типографіка виступає універсальним інструментом формування нових стильових категорій у графічному дизайні та візуальній комунікації, забезпечуючи одночасно естетичну виразність та функціональну ефективність.

У проєктній практиці типографіка розглядається як інструмент, що визначає спосіб сприйняття інформації та формує візуальну комунікацію в цілому. Вибір шрифтового стилю є ключовим елементом дизайнерського рішення і обумовлюється комплексом факторів, серед яких цільова аудиторія, специфіка комунікативного завдання та контекст функціонування дизайну, включно

з медіа-платформою та середовищем сприйняття. Типографічний стиль виконує роль функціонально-комунікативного інструмента, здатного підсилювати або, навпаки, нейтралізувати сенсову домінуючі повідомлення. Через вибір форми, товщини, контрасту, пропорцій та ритміки символів шрифтове рішення може акцентувати певні аспекти змісту, створювати емоційний або концептуальний наголос та забезпечувати послідовність візуального сприйняття. Завдяки цьому не лише передається смисл повідомлення, а й створюється цілісна смислова структура, що об'єднує функціональні, естетичні та культурні аспекти.

Висновки. У результаті проведеного дослідження встановлено, що типографіка в сучасному графічному дизайні виступає універсальним носієм стильових категорій, що відображає багатовимірні процеси культурного, технологічного та соціального розвитку. Вона акумулює історичний досвід шрифтової культури, естетичні традиції, технічні інновації та комунікативні стратегії, формуючи цілісний візуальний образ графічного продукту та забезпечуючи ефективність візуальної комунікації. Доведено, що стильові категорії в типографіці перебувають у стані постійних трансформацій під впливом цифровізації, розвитку програмних засобів, глобалізаційних процесів та активного міжкультурного обміну. Сучасна типографіка дедалі більше виходить за межі суто утилітарної функції, набуваючи статусу самостійного художнього засобу, здатного формувати емоційно-образний зміст, концептуальну ідею та ідентифікаційний потенціал візуальних повідомлень. Визначено, що типографіка відіграє ключову роль у процесі формування стилістичної цілісності дизайнерського проєкту, забезпечуючи узгодженість між змістом, формою та контекстом сприйняття. Вона стає важливим інструментом культурної репрезентації, медіа-ідентифікації та візуальної диференціації в умовах інформаційного перенасичення сучасного середовища.

Перспективи подальших наукових пошуків доцільно пов'язувати з комплексним аналізом інтерактивної типографіки,

моушн-шрифтів та варіативних шрифтів, а також з дослідженням їхнього впливу на динамічні формати цифрової комунікації, брендингу, медіадизайну й аудіовізуальних середовищ. Подальший розвиток

в цьому напрямі сприятиме поглибленню теоретичних засад типографіки як між-дисциплінарного явища та розширенню її практичного застосування в сучасному дизайн-проектванні.

Література:

1. Колосніченко М. В. Графічний дизайн в інформаційному та візуальному просторі : монографія. Київ. КНУТД, 2022. 227 с.
2. Gill E. *An Essay on Typography*. – London Penguin, 2018. 120 p.
3. Bringhurst R. *The Elements of Typographic Style*. Vancouver: Hartley & Marks, 2013. 494 p.
4. Tschichold J. *The New Typography*. London : Lund Humphries, 1995. 192 p.
5. Carson D., Blackwell L. *The End of Print: The Graphic Design of David Carson*. London : Laurence King Publishing, 2000. 192 p.
6. Brody N. *The Graphic Language of Neville Brody*. 2nd ed. London : Thames & Hudson, 2011. 224 p.
7. Єщенко Т. Феномен художнього тексту: комунікативний, семантичний і прагматичний аспекти. Монографія. Львів. 2021. 469 с.
8. Meggs P., Purvis A. *History of Graphic Design*. New York : Wiley, 2016. 512 p.
9. Трегубов К. Ю. Семіотика друкованих матеріалів – як графіка «промовляє» через символи. *Теорія та практика дизайну*. 2025. (36). 406–412. <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2025.36.40>
10. Новохатько Л., Власов В. Технології формування особистого бренду у сфері графічного дизайну. *Інтегровані комунікації*. 2023. № 16 т.2, с. 67–73. <https://doi.org/10.28925/2524-2644.2023.168>
11. Сосницький Ю. Типографіка як інструмент соціальної комунікації в українському плакатному мистецтві. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. (1). 422–429. <https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-59>
12. Trends in Modern Typography Design: Visual Preferences on E-Commerce Platforms. (2024). *International Journal of Graphic Design*. 2(2). 248–263. <https://doi.org/10.51903/ijgd.v2i2.2147>
13. Felici J. *The Complete Manual of Typography*. Berkeley: Adobe Press, 2012. 368 p.
14. Clover J. Apple to Use ‘San Francisco’ Apple Watch Font in iOS 9 and OS X 10.11. *MacRumors*, 20 May 2015. URL: <https://www.macrumors.com/2015/05/20/apple-san-francisco-font-ios-9-osx-1011> (дата звернення 5.12.2025)
15. Eye Magazine. *Through thick and thin: fashion and type*. Eye Magazine. URL: <https://www.eyemagazine.com/feature/article/through-thick-and-think-fashion-and-type> (дата звернення 05.12.2025)
16. Stanic Loknar S., Weiss J., Vračar M. Kinetic typography – figuration and technology. ResearchGate. 2020. URL: https://www.researchgate.net/publication/346892510_Kinetic_typography_-_figuration_and_technology (дата звернення 08.12.2025)
17. Shu Hua. Reviewing Roboto: One of the First Widely Used Mobile Fonts. *Typogram*. 23 Oct 2024. URL: <https://typogram.co/font-discovery/how-to-use-roboto-font.html> (дата звернення 08.12.2025)
18. Mallas A., Papadatou H., Xenos M. Optimizing Mobile Reading Experience: Adaptive Font Size Adjustment in a Context-Aware Application. *International Journal of Semantic Computing*. 2024. 18(04). 663–688. <https://doi.org/10.1142/S1793351X2445003X>
19. Lupton E. *Thinking with Type: A Critical Guide for Designers, Writers, Editors, & Students*. New York : Princeton Architectural Press, 2014. 272 p.
20. Mustafa Günay. The impact of typography in graphic design. *International Journal of Eurasia Social Sciences*. 2024. 15(57). 1446–1464. <https://doi.org/10.35826/ijoes.4519>
21. Carson D. *Graphic Design and Visual Communication in Postmodern Contexts*. New York : Thames & Hudson, 2016. 192 p.
22. McLeod C. *Digital Brutalism in Typography*. London : Bloomsbury, 2020. 176 p.

References:

1. Kolosnichenko, M. V. (2022). *Hrafichnyi dyzain v informatsiinomu ta vizualnomu prostori* [Graphic design in the information and visual space]. Kyiv: Kyiv National University of Technologies and Design.
2. Gill, E. (2018). *An essay on typography*. London, UK: Penguin.
3. Bringhurst, R. (2013). *The elements of typographic style*. Vancouver, Canada: Hartley & Marks.
4. Tschichold, J. (1995). *The new typography*. London, UK: Lund Humphries.
5. Carson, D., & Blackwell, L. (2000). *The end of print: The graphic design of David Carson*. London, UK: Laurence King Publishing.
6. Brody, N. (2011). *The graphic language of Neville Brody* (2nd ed.). London, UK: Thames & Hudson.

7. Yeshchenko, T. (2021). *Fenomen khudozhnogo tekstu: komunikatyvnyi, semantychnyi i prahmatychnyi aspekty* [The phenomenon of artistic text: Communicative, semantic, and pragmatic aspects]. Lviv, Ukraine.
8. Meggs, P. B., & Purvis, A. W. (2016). *History of graphic design*. New York, NY : Wiley.
9. Trehubov, K. Yu. (2025). Semiotyka drukovanykh materialiv: Yak hrafika “promovliaie” cherez symvoly [Semiotics of printed materials: How graphics “speak” through symbols]. *Theory and Practice of Design*, (36), 406–412. <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2025.36.40>
10. Novokhatko, L., & Vlasov, V. (2023). Tekhnologii formuvannia osobystoho brendu u sferi hrafichnogo dyzainu [Technologies for personal brand formation in graphic design]. *Integrated Communications*, 16(2), 67–73. <https://doi.org/10.28925/2524-2644.2023.168>
11. Sosnytskyi, Yu. (2025). Typohrafika yak instrument sotsialnoi komunikatsii v ukrainskomu plakatomu mystetstvi [Typography as a tool of social communication in Ukrainian poster art]. *Fine Art and Culture Studies*, (1), 422–429. <https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-59>
12. Trends in modern typography design: Visual preferences on e-commerce platforms. (2024). *International Journal of Graphic Design*, 2(2), 248–263. <https://doi.org/10.51903/ijgd.v2i2.2147>
13. Felici, J. (2012). *The complete manual of typography*. Berkeley, CA: Adobe Press.
14. Clover, J. (2015, May 20). Apple to use “San Francisco” Apple Watch font in iOS 9 and OS X 10.11. *MacRumors*. Retrieved from <https://www.macrumors.com/2015/05/20/apple-san-francisco-font-ios-9-osx-1011>
15. Eye Magazine. (n.d.). Through thick and thin: Fashion and type. *Eye Magazine*. Retrieved from <https://www.eyemagazine.com/feature/article/through-thick-and-thin-fashion-and-type>
16. Stanic Loknar, S., Weiss, J., & Vračar, M. (2020). *Kinetic typography – figuration and technology*. ResearchGate. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/346892510_Kinetic_typography_-_figuration_and_technology
17. Hua, S. (2024, October 23). Reviewing Roboto: One of the first widely used mobile fonts. *Typogram*. Retrieved from <https://typogram.co/font-discovery/how-to-use-roboto-font.html>
18. Mallas, A., Papadatou, H., & Xenos, M. (2024). Optimizing mobile reading experience: Adaptive font size adjustment in a context-aware application. *International Journal of Semantic Computing*, 18(4), 663–688. <https://doi.org/10.1142/S1793351X2445003X>
19. Lupton, E. (2014). *Thinking with type: A critical guide for designers, writers, editors, & students*. New York, NY: Princeton Architectural Press.
20. Günay, M. (2024). The impact of typography in graphic design. *International Journal of Eurasia Social Sciences*, 15(57), 1446–1464. <https://doi.org/10.35826/ijoes.4519>
21. Carson, D. (2016). *Graphic design and visual communication in postmodern contexts*. New York, NY: Thames & Hudson.
22. McLeod, C. (2020). *Digital brutalism in typography*. London, UK: Bloomsbury.

Стаття надійшла: 12.11.2025

Прийнято: 28.11.2025

Опубліковано: 30.12.2025

УДК 7.02:7.036:7.05

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.6.15>**Красна Тетяна Іванівна,**

старший викладач кафедри образотворчого

мистецтва та архітектурної графіки

Київського національного університету будівництва і архітектури

ORCID ID: 0009-0000-9834-8870

krasna2156@icloud.com

Вежбовська Ліліана Романівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри образотворчого мистецтва та архітектурної графіки

Київського національного університету будівництва і архітектури

ORCID ID: 0000-0003-1886-1477

lilianavezhbovska@gmail.com

Плісс Наталя Андріївна,

старший викладач кафедри образотворчого

мистецтва та архітектурної графіки

Київського національного університету будівництва і архітектури

ORCID ID: 0000-0001-5326-8009

pliss.na@knuba.edu.ua

СУЧАСНІ МИСТЕЦЬКІ ТЕХНІКИ КОЛАЖУ В ХУДОЖНІЙ ОСВІТІ МАЙБУТНІХ АРХІТЕКТОРІВ

Метою статті є простежити еволюцію колажу в мистецтві XX–XXI століть, визначити його роль у формуванні сучасної художньої мови та окреслити можливості застосування цієї техніки в архітектурній освіті. Методологія дослідження базується на застосуванні мистецтвознавчих методів формального аналізу та іконологічної інтерпретації; допоміжними є загальнонаукові методи аналізу і синтезу та історичний метод. Колаж розглядається як важливий феномен розвитку образотворчого мистецтва XX–XXI століть. Висвітлено основні етапи становлення цього методу – від авангардних експериментів до постмодерних практик. Наукова новизна. Аналізуючи роль колажу в українському мистецтві, зокрема у творчості Анатолія Петрицького, Василя Єрмилова, Сергія Святченка, до уваги бралися саме ті критерії, які здатні формувати якості архітектурного мислення і відтак бути базовими у фаховій підготовці майбутніх архітекторів. Висновки. У А. Петрицького проаналізовано просторові мотиви його ескізів сценічних декорацій, зокрема роль ритмічних структур, різномасштабних елементів, поєднання фактур. Такий розгляд дозволив по-новому виявити спорідненість явищ колажу і конструктивізму. Аналіз диптиху В. Єрмилова «На пляжі» (1935) засвідчив, що його колажний підхід структурує й об'єктивує елементи візуальної мови авангардистів, прописаної зокрема в теоретичних працях і мистецьких експериментах митців школи Баугауз. Митець створює просторове тло, на якому розгортається гра елементів форми. Доходимо висновку, що дадаїстична стилістика використана Єрмиловим не лише для художнього ефекту, але й для маскування певного повідомлення. У такий спосіб колаж стає формою інакомовлення, що засвідчує реальний стан митця і мистецтва у тоталітарному устрої. Колажі і фотоколажі митця-архітектора Сергія Святченка стають яскравим зразком застосування цієї техніки в постмодерному мистецтві в контексті нестандартних рішень та інтерпретації актуальних подій. У такий спосіб показано, що колаж виступає не лише художнім, а й аналітичним інструментом формування візуального мислення та композиційного бачення, що має важливе значення в процесі професійної підготовки майбутніх архітекторів, дизайнерів і реставраторів.

Ключові слова: колаж, український авангард, фотоколаж, концептуальний колаж, архітектурна освіта, образотворче мистецтво, просторове мислення.

Krasna Tetiana, Vezhbovska Liliana, Pliss Natalia. MODERN ARTISTIC COLLAGE TECHNIQUES IN THE ART EDUCATION OF FUTURE ARCHITECTS

The purpose of this article is to trace the evolution of collage in the art of the 20th and 21st centuries, determine its role in the formation of contemporary artistic language, and outline the possibilities for applying this technique in architectural education. The research methodology is based on the application of art history methods of formal analysis and iconological interpretation; general scientific methods of analysis and synthesis and the historical method are used as auxiliary methods. Collage is considered an important phenomenon in the development of fine arts in the 20th and 21st centuries. The main stages of the development of this method are highlighted – from avant-garde experiments to postmodern practices. Scientific novelty. In analyzing the role of collage in Ukrainian art, particularly in the work of Anatol Petrytsky, Vasyl Yermilov, and Serhii Sviatchenko, the criteria that can shape the qualities of architectural thinking and thus be fundamental in the professional training of future architects were taken into account. Conclusions. A. Petrytsky's spatial motifs in his sketches of stage decorations were analyzed, in particular the role of rhythmic structures, elements of different scales, and combinations of textures. This analysis allowed us to reveal the similarity between collage and constructivism in a new way. An analysis of V. Yermilov's diptych "On the Beach" (1935) showed that his collage approach structures and objectifies the elements of the visual language of the avant-garde, as described in particular in the theoretical works and artistic experiments of the Bauhaus school artists. The artist creates a spatial background on which the play of formal elements unfolds. We conclude that Yermilov used Dadaist stylistics not only for artistic effect, but also to mask a certain message. In this way, collage becomes a form of alternative speech, reflecting the real state of the artist and art in a totalitarian system. The collages and photo collages of artist and architect Serhii Sviatchenko are a striking example of the use of this technique in postmodern art in the context of non-standard solutions and interpretations of current events. This shows that collage is not only an artistic but also an analytical tool for the formation of visual thinking and compositional vision, which is important in the professional training of future architects, designers, and restorers.

Key words: collage, Ukrainian avant-garde, photo collage, conceptual collage, architectural education, fine arts, spatial thinking.

Вступ. Колаж як художня техніка та концептуальний метод посідає особливе місце в історії мистецтва. Його сутність полягає у поєднанні різнорідних матеріалів, текстур і зображень у єдиному композиційному просторі, що дозволяє митцеві створювати багаторівневі образи. Від моменту свого виникнення колаж став засобом осмислення фрагментарності сучасного світу, способом синтезу реального й уявного, традиційного та експериментального. Такий підхід важливо враховувати в сучасній художній освіті. Зокрема вища архітектурна освіта потребує методів, які сприяють розвитку просторового мислення, художньої уяви та здатності до синтезу. У цьому контексті колаж виступає ефективним аналітичним і творчим інструментом.

Матеріали і методи. Техніці колажу присвячено чимало наукових і науково-популярних праць як у вітчизняному, так і зарубіжному мистецтвознавстві. Втім, у кожній галузі колаж виявляє свої унікальні властивості, демонструючи високу здатність до трансформації, враховуючи контекст і умови синтезу, які, власне, й потребують окремого дослідження в кожному випадку.

На проблему недостатньої вивченості колажу як засобу проєктної графіки звертає увагу у своїй науковій статті С. В. Бердинських [1]. Автор зазначає, що колаж трансформувався у низку новітніх технік, які використовуються в епоху постмодернізму і доходить висновку, що його «цілком правомірно можна вважати інструментом практичної реалізації проєктного задуму, засобом генерування творчих знахідок та стимуляції пошукових процесів, а також однією з форм професійного міркування на рівні опрацювання ідеї» [1, с. 164].

І. В. Педан розглядає особливості сучасної художньої мови колажу на прикладах міської образності [7]. Можна погодитись із авторкою, що «як об'єкт актуальних мистецьких практик, колаж акумулює кілька взаємопов'язаних між собою моделей репрезентації, які актуалізують проблематику принципів колажування у сучасному художньому мисленні» [7, с. 171].

На важливі аспекти роботи з колажем у навчальному процесі звертає увагу Л. С. Голембовська, виявляючи, як «враження від натури перевертілюється за допомогою об'ємно-просторових форм

у функціональну річ» [3, с. 100]. Авторка доходить висновку, що колажність – це «універсальний спосіб відтворення дійсності для розвитку формотворення» [3, с. 102].

Н. С. Удріс-Бородавко досліджує колаж у формуванні національної моделі графічного дизайну [12]. В галузі архітектури цей аспект потребує окремого розгляду, оскільки запропонована авторкою візуальна ідентифікація графічними елементами етнічного походження, яка вноситься через колаж, для архітектора має бути переосмислена у просторовому вимірі з одного боку, і у формотворчому – з іншого боку.

Сучасні аспекти застосування колажу і фотографії досліджені в публікації, присвяченій розгляду воєнного агітаційного плаката [10]. Важливе спостереження ролі колажу і фотоколажу у радянські часи на прикладі харківської школи фотографії наводять у своїй публікації А. Сафронова і Р. Михайлова [9]. Автори звертають увагу на те, як, маніпулюючи знімками, митці у власних фотопроектах, фактично, ретроспективно відображають усі парадокси радянського устрою, вдаючись «або до їхньої деформації, яка полягає у техніках розмальовки та колажу, або переміщують їх у незвичний контекст» [9, с. 94].

Окрім згаданих джерел у статті використовуються наукові й публіцистичні матеріали, присвячені конкретним митцям і їхньому досвіду взаємодії колажу із сучасністю.

Метою статті є простежити еволюцію колажу в мистецтві ХХ–ХХІ століть, визначити його роль у формуванні сучасної художньої мови та окреслити можливості застосування цієї техніки в архітектурній освіті.

Результати. Передусім звернемось до історичних аспектів виникнення і розвитку колажу. Колаж як окреме художнє явище сформувався на початку ХХ століття в межах кубізму. Пабло Пікассо та Жорж Брак уперше ввели до своїх полотен реальні предмети – фрагменти газет, шпалер, тканини, – що зруйнувало межу між живописом і дійсністю. Такі роботи, як «Натюрморт із плетеним стільцем» і «Скрипка та газета», започаткували нову художню мову, у якій

матеріальність поєднувалася з умовністю форми.

Дадаїсти Ганна Гьог, Курт Швіттерс, Макс Ернст використовували колаж як засіб протесту, руйнуючи усталені норми мистецтва й кидаючи виклик смакам суспільства. Для сюрреалістів ця техніка стала способом візуалізації підсвідомого. Відтак колаж поступово перетворився на універсальний метод художнього мислення, що дозволяє об'єднувати несумісні елементи в єдину метафоричну систему.

У другій половині ХХ століття колаж набуває масового поширення в межах поп-арту, неоавангарду та концептуального мистецтва. Робер Раушенберг, Річард Гамільтон, Енді Воргол активно використовували фрагменти масової культури – рекламу, газетні зображення, фотографії – створюючи новий тип візуальної мови. Колаж стає засобом критики споживацького суспільства, інструментом гри з цитатами, символами та медіаобразами.

На зламі ХХ–ХХІ століть виникає цифровий, або віртуальний, колаж, який інтегрує фотографію, 3D-графіку, скановані матеріали. У цифровому середовищі зберігається принцип поєднання фрагментів, проте реалізується він у віртуальному просторі, що робить колаж одним із найгнучкіших методів сучасного візуального мислення.

В українському мистецтві техніка колажу має власні глибокі традиції, що сягають національного авангарду 1920–1930-х років. Одним із перших до цього методу звернувся Анатоль Петрицький – видатний театральний художник і сценограф. У його ескізах костюмів і декорацій спостерігаємо найрізноманітніші прийоми колажу – поєднання різних матеріалів, кольорових площин і текстур, що створюють динамічну багатопланову структуру образу. Як говорить про Анатолія Петрицького зберігачка НМТКУ Т. Руденко, «у 1920 рр. його особливо цікавили комбінації і дисонанси у в декораціях та костюмах. Він виготовляв вправні колажі з різних матеріалів: сріблястий папір на набивній бавовні, геометричні мотиви на барвистому тлі тощо» [8].

Невипадково науковці звертають увагу на близькість художніх ідей А. Петрицького до Баугаузу [2, с. 8] з його прагненням до синтезу всіх мистецтв довкола центральної ідеї архітектурної споруди. І справді, сценографічні ескізи Петрицького прочитуються сьогодні як яскравий зразок колажно-архітектурного мислення.

Зрештою, колажність у просторовому значенні, власне, й перетворювалась природним чином у конструктивізм. У мистецтвознавчій науці ці два поняття часто відокремлюються, але, на нашу думку, вони є спорідненими. Конструктивізм, виведений з колажу, стає «теплішим на дотик», оскільки у такий спосіб відновлюється первинна сутність цього поняття. Адже конструктивізм був не тільки про технічний прогрес і машинізацію світу: він був наслідком внутрішніх пошуків митця. І сценічні ескізи Петрицького безпосередньо нагадують про це.

Розглядаючи ескізи костюмів, можна констатувати, що кожен з них А. Петрицький створював як завершений мистецький твір. Наприклад, ескіз костюма марсіянина до вистави «Вій» 1924 р., який міститься в колекції Національного музею театрального, музичного та кіномистецтва України, формується гуашевими й акварельними фарбами на сколажованому тлі з паперу і фрагментів газет. В самому костюмі також використовується аплікація. Здавалось би, для проектування лише самого костюма немає такої необхідності в нашаруванні стількох матеріалів. Але такий підхід викликає відчуття «втілення» самого персонажа, газетні тексти образно і фактурно актуалізують сучасний момент. У такий спосіб вирішені всі ескізи костюмів до вистави «Вій».

В ескізі декорації «Смерть бурсака» до цієї ж вистави А. Петрицький проєктує різнорівневий простір, у якому чіткі вертикалі і горизонталі динамізуються прозорими діагоналями теплого жовтого кольору (візуалізація світла прожекторів). На верхньому рівні конструкції посилено горизонтальний мотив, через що з'являється контраст цього рівня з порожніми конструкціями нижнього рівня. Геометрично регламентований простір

з виразним діагональним мотивом світла відсилає до візуальної мови неопластицизму. Далі у створеній каркас вмонтовуються різнорідні контрастні елементи, які позначають джерела світла, фотокамеру і навіть типографічний елемент (велика літера «М»): усі вони відіграють в ескізі виважену роль ритмічних структур. Навіть елементи рисунку костюмів вмонтованих сюди «марсіян», напрям їхнього руху, займають чітке місце у цілісній злагодженій композиції. В цьому ескізі маємо яскравий зразок архітектурно-проєктного мислення.

Слід зауважити, що й у сучасному сценічному мистецтві колаж активно практикується: художниця-сценограф Національної опери України Марія Левитська застосовує його у процесі створення ескізів декорацій та театральних костюмів, поєднуючи тканини, графічні елементи та паперові фактури. У її творчості колаж виступає як інструмент художньої режисури образу, засіб формування пластичної драматургії [6].

Важливим у фаховій підготовці майбутніх архітекторів, дизайнерів і реставраторів є звернення до мистецтва авангардиста Василя Єрмилова. Його диптих «На пляжі» (1935) є складним колажем, який, за нашими спостереженнями, можна розібрати на ходи «шахової партії» (детально розглянуто такий підхід у науковій публікації одного зі співавторів цієї статті [14]). Матеріалами колажу є дерево, олійні фарби і фотоколаж. Кожна з його частин складається з кількох площин, накладених одна на одну, і в кожному один із фрагментів сколажований з фотографією з чотирма лежачими на пляжі – оголеними жіночими фігурами виглядом зі спини. Чорно-біла фотографія колажується з колористично-геометризованими плоскими елементами. Чотири «ню» створюють оптичну ілюзію третього виміру. Єрмилов інтригує глядача відмінностями у двох колажно-рельєфних композиціях диптиху, виявлених через насиченість кольору, через зміну фактур або ритмізації кольорових площин та через зміну положення фотографії у колажі. Інтенсивність і напруга кольору у різних частинах диптиху виявляє ступінь спаду й підвищення температури [14].

Диптих Єрмилова часто визначають як дадаїстичний – і в контексті стилістики і зовнішніх ознак це цілком виправдано. Втім, детальний розбір взаємодії елементів дозволяє виявити приховані і навіть символічні сенси роботи. Кожен колір, визначений кут чи сегмент кола, верхнє чи нижнє положення елемента є не випадковими у композиції Єрмилова. Вони, фактично, засвідчують його діалог з майстрами Баугаузу, з теоретичними працями й художніми експериментами В. Кандинського, П. Клеє, О. Шлеммера, які досліджують основні елементи живопису, властивості кольору, взаємодію цих елементів у просторовому переосмисленні і колажуванні з фотографією (як це започаткував Л. Моголі-Нагі). До такого висновку приходять одна із співавторок цієї статті у власному дослідженні [14]. Таким чином колаж з його авангардною мовою ставав засобом інакомовлення, можливістю виявлення повідомлення для «посвячених» у цю мову і одночасно «маскуванням» цих сенсів для умовних «парторгів». Тут – у згасанні напруги, обмеженні перспективи і цілісного огляду, циклічності і замкнутості у межах «дозволеного», зрештою, повторюваному мотиві «ню» (самої природи живопису), які у викличних позах відвертаються від глядача, – Єрмилов виявив замкнуте коло тоталітарного суспільства, місце в ньому художника і мистецтва. У такий спосіб колаж Єрмилова стає предтечею концептуального колажу.

Роль і місце колажу в постмодерному мистецтві дозволив виявити проєкт «Український колаж», представлений у 2023 році в Національному музеї «Київська картинна галерея» [13]. У виставці експонувались роботи Сергія Святченка, Олександра Ройтбурда, Олександри та Іллі Чічканів, Тіберія Сільваші, Маші Реви та інших митців. Вони продемонстрували широкий спектр технік – від класичного паперового колажу, так званого аналогового, до об'ємних композицій неоднорідних предметів, доповнених фарбою, а також металом, деревом та іншими фактурами (асамбляж) до цифрових інсталяцій. Цей проєкт засвідчив, що

колаж в Україні є не лише художнім явищем, а й формою культурного діалогу між поколіннями та медіа.

Докладніше зупинимось на аналізі колажів Сергія Святченка, українського митця, який живе зараз у Данії. Будучи архітектором за освітою, своє власне архітектурне мислення він якнайкраще застосував у мистецтві колажу. На його ранніх роботах позначились впливи конструктивізму і харківської школи фотографії з її антиідеологічною спрямованістю [5]. Період 1980-х рр. у творчості Святченка, мабуть, є одним з найкращих зразків синтезу архітектури й образотворчого мистецтва. Його архітектурні фотоколажі створюють враження безкінечного ламаного простору, який дивним чином розмістився на площині. Цікавим також є концептуальний колаж, де архітектурні елементи існують сюрреалістично у вигляді вікон на горизонті морського пейзажу, чи дверей у кольоровій абстракції.

Підходи художника змінюються протягом життя, але колаж залишається його основною технікою, якою митець працює й з актуальними темами. Про це свідчить серія його цифрових колажів, представлених у виставці 2023 р. в Українському інституті у Нью-Йорку. Колажі стали відповіддю на жахи російського вторгнення. С. Святченко працював із фотографіями, які були зроблені у Бучі відразу після деокупації міста у березні 2022 р. [4]. Ця серія – «Відсутність присутності» [11] – є чутливою рефлексією, де митець за допомогою колажу намагається «зцілити» знівечений простір людського життя і людської свідомості. Архітектурні елементи викривають нелюдський ступінь руйнації і, разом з тим, дають орієнтир та опору для відновлення.

Освітній аспект застосування колажу у підготовці майбутніх архітекторів. На архітектурному факультеті Київського національного університету будівництва і архітектури (КНУБА) реалізується навчальне завдання для студентів третього курсу – «Архітектурний колаж як засіб художнього вираження». Його мета – сформувати навички візуального аналізу, художньої

інтерпретації та концептуального проектування середовища через колаж. Адже для архітектора важливо враховувати як синтез різнофактурних матеріалів, так і візуальний зріз просторових елементів у середовищі, причому з необхідністю продуманої гармонізації певного об'єкта в усіх наявних ракурсах. Розвитку такої навички сприяє робота з колажем.

Завдання передбачає створення композиції на тему «Візуальний образ міста через архітектурний колаж» із використанням архітектурних форм, елементів природи, фігур людини та урбаністичних фрагментів. Робота виконується у форматі В2 з використанням журнальних вирізок, текстилю, ручної графіки та цифрової обробки.

Такий підхід розвиває асоціативне мислення, навички роботи з масштабом, кольором і ритмом. Колаж у цьому контексті постає як метод візуального моделювання, що сприяє глибшому розумінню композиційної організації архітектурного простору та формуванню художньої індивідуальності майбутнього архітектора.

Висновки. Отже, результати статті засвідчують, що колаж як художня практика та концептуальний метод зберігає свою актуальність уже понад століття. Він поєднує аналітичність і емоційність, матеріальність і символічність, виступаючи універсальною мовою сучасного мистецтва. Його педагогічне використання в архітектурній освіті сприяє розвитку творчого бачення, формуванню візуальної культури студентів та інтеграції художнього мислення в професійну діяльність архітектора. Для майбутніх архітекторів важливою є навичка, яку розвиває

техніка колажу. Адже колаж не дає готових форм – він «монтує» різні фрагменти, які вихоплює око автора у сучасності, із фрагментами художньої реальності.

Зважаючи на те, що в українському контексті колаж має власні традиції – від авангардних експериментів А. Петрицького і В. Єрмилова, до сучасних зокрема концептуальних і постмодерних, – важливо враховувати цей аспект у викладацькій діяльності. Аналіз просторових мотивів сценічних ескізів А. Петрицького з виокремленням ролі ритмічних структур, різномасштабних елементів, поєднання фактур дозволив по-новому виявити спорідненість явищ колажу і конструктивізму. Аналіз диптиху В. Єрмилова «На пляжі» (1935) засвідчив, що його колажний підхід структурує й об'єктивує елементи візуальної мови авангардистів, прописаної зокрема в теоретичних працях і мистецьких експериментах митців школи Баугауз. Митець створює просторове тло, на якому розгортається гра елементів форми. Доходимо висновку, що дадаїстична стилістика використана Єрмиловим не лише для художнього ефекту, але й для маскування певного повідомлення. У такий спосіб колаж стає формою інакомовлення, що засвідчує реальний стан митця і мистецтва у тоталітарному устрої. Колажі і фотоколажі митця-архітектора Сергія Святченка стають яскравим зразком застосування цієї техніки в постмодерному мистецтві в контексті нестандартних рішень та інтерпретації актуальних подій.

Перспективою подальших досліджень теми є поглиблене вивчення взаємозв'язку колажу й архітектури у проєктній діяльності.

Література:

1. Бердинських С. О. Колаж в дизайні. Інструмент чи форма професійного мислення? *Art and Design*. 2024. № 3 (27). С. 164–177. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2024.3.14>
2. Вежбовська Л., Удріс-Бородавко Н. Присвячується ювілейним датам 2020 р. – 125-річчю з дня народження Олександра Хвостенка-Хвостова (4 квітня 1895 р.) та Анатолія Петрицького (31 січня 1895 р.). *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2020. № 3 (1), С. 6–8. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.3.1.2020.207526>
3. Голембовська Л. С. Декоративна інтерпретація академічних завдань з живопису. *Вісник ХДАДМ*. 2011. Вип. 3. С. 100–104.
4. Кабацій М. «Фрагментовані докази»: у Нью-Йорку показують вцілілі в Бучі архіви артрезиденції *Biruchiy. ФОТО*. УП «Життя». 23 вересня 2023. <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/09/6/256385/>

5. Лебега А. *Клінове мислення: Архітектура колажів Сергія Святченка*. Abramovych.art. 26 квітня 2023. <https://abramovych.art/interviews/view/47>
6. *Марія Левитська. Музи і музика мого театру* / передм. А. Солов'яненка, М. Резніковича. Київ : Либідь, 2016. 240 с.
7. Педан І. В. Наративні та контекстуальні особливості художньої мови сучасного колажу (на прикладі образів міста у творах 2010–2020-ті рр.). *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2024. Вип. 6. С. 169–179. <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.19>
8. Руденко Т. Анатоль Петрицький. Театральні строї та декорації зі збірки Музею театрального, музичного та кіномистецтва України. *Мистецький альманах Artes*. 16 лютого 2014. https://artes-almanac.com/anatol_petrickij_album/
9. Сафронова А. В., Михайлова Р. Д. Сучасна фотокнига як об'єкт дизайну: систематизація за способом подання контенту. *Art & Design*. № 2, 2020. 92–103. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.2.8>
10. Сафронова А. В., Сафронова О. О., Сафронов В. К. Особливості дизайну українського агітаційного плаката воєнного часу: витоки, сучасний стан і перспективи розвитку. *Теорія і практика дизайну*. Вип. 37. 2025. С. 415–426. <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2025.37.42>
11. Святченко С. Відсутність присутності. *Арткурсив*. ППСМ, 2023. С. 2–5. <https://www.mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Artkursyv-2023-10.pdf>
12. Удріс-Бородавко Н. С. Колаж у формуванні національної моделі графічного дизайну України ХХІ століття. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, (38), 2018. С. 268–280. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.38.2018.141829>
13. *Український колаж. 11.08–6.09.23* : Виставка. Київська картинна галерея. [Режим доступу] : <https://knag.museum/index.php/uk/exhibitions-ua/past-2/107-ukrainskij-kolaz>
14. Vezhbovska L. (2020). Vasyl Yermlyov among the “Adepts” of the New Visuality. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*, 3(1), 141–157. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.3.1.2020.207552>

References:

1. Berdinskykh, S. O. (2024). Kolazh v dizaini. Instrument chy forma profesiinoho myslennia? [Collage in Design: a Tool or a Form of Professional Thinking?] *Art and Design*, 3 (27), 164–177 [in Ukrainian].
2. Vezhbovska, L., & Udris-Borodavko, N. (2020). Prysviachuietsia yuvileinym datam 2020 r. – 125-richchiu z dnia narodzhennia Oleksandra Khvostenka-Khvostova (4 kvitnia 1895 r.) ta Anatolia Petrytskoho (31 sichnia 1895 r.) [Dedicated to the anniversary dates of 2020 – the 125th anniversary of the birth of Oleksandr Khvostenko-Khvostov (April 4, 1895) and Anatol Petrytsky (January 31, 1895)]. *Demiurh: idei, tekhnolohii, perspektyvy dizainu*, 3(1), 6–8. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.3.1.2020.207526> [in Ukrainian].
3. Holembovska, L. S. (2011). Dekorativna interpretatsiia akademichnykh zavdan z zhyvopysu [Decorative interpretation of academic tasks in painting]. *Visnyk KhDADM*, 3, 100–104.
4. Kabatsii, M. (2023, September 23). “Frahmentovani dokazy”: u Niu-Yorku pokazuiut vtsilili v Buchi arkhivy artrezydentzii Biruchiy. FOTO [“Fragmented Evidence”: Archives of the Biruchiy art residency that survived in Bucha are on display in New York. PHOTO]. UP “Zhyttia”. Retrieved from <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/09/6/256385/> [in Ukrainian].
5. Lebeha, A. (2023, April 26). Klipove myslennia: Arkhitektura kolazhiv Serhiia Sviatchenka [Clip thinking: The architecture of Serhii Sviatchenko's collages]. Abramovych.art. Retrieved from <https://abramovych.art/interviews/view/47> [in Ukrainian].
6. *Mariia Levytska. Muzy i muzyka moho teatru* [Mariia Levytska. Muses and Music of My Theater] / peredm. A. Solovianenka, M. Reznikovycha. Kyiv : Lybid, 2016. 240 s. [in Ukrainian].
7. Pedan, I. V. (2024). Naratyvni ta kontekstualni osoblyvosti khudozhnoi movy suchasnoho kolazhu (na prykladi obraziv mista u tvorakh 2010–2020-ti rr.) [Narrative and contextual features of the artistic language of contemporary collage (based on images of the city in works from 2010–2020)]. *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs*, 6, 169–179. <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.19> [in Ukrainian].
8. Rudenko, T. (2014, Feb. 16). Anatol Petrytskyi. Teatralni stroi ta dekoratsii zi zbirky Muzeiu teatralnoho, muzychnoho ta kinomystetstva Ukrainy [Theater costumes and sets from the collection of the Museum of Theater, Music, and Cinema Arts of Ukraine]. *Mystetskyi almanakh Artes*. Retrieved from https://artes-almanac.com/anatol_petrickij_album/ [in Ukrainian].
9. Safronova, A. V., & Mykhailova, R. D. (2020). Suchasna fotoknyha yak obiekt dizainu: systematyzatsiia za sposobom podannia kontentu [The modern photo book as a design object: systematization by content presentation method]. *Art & Design*, № 2, 92–103. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.2.8> [in Ukrainian].
10. Safronova, A. V., Safronova, O. O., & Safronov, V. K. (2025). Osoblyvosti dizainu ukrainskoho ahitatsiynoho plakata voiennoho chasu: vytoky, suchasnyi stan i perspektyvy rozvytku [Features of Ukrainian wartime propaganda poster design: origins, current state, and prospects for development.]. *Teoriia i praktyka dizainu*, 37, 415–426. <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2025.37.42> [in Ukrainian].

11. Sviatchenko, S. (2023). Vidsutnist prysutnosti [Absence of Presence]. *Artkursyv*. IPSM, 2–5. Retrieved from <https://www.mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Artkursyv-2023-10.pdf> [in Ukrainian].

12. Udris-Borodavko, N. S. (2018). Kolazh u formuvanni natsionalnoi modeli hrafichnoho dyzainu Ukrainy KhKhI stolittia [Collage in the formation of the national model of graphic design in Ukraine in the 21st century]. *Visnyk KNUKiM. Seriiia "Mystetstvoznavstvo"*, (38), 268–280. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.38.2018.141829> [in Ukrainian].

13. *Ukrainskyi kolazh. 11.08–6.09.23. : Vystavka [Ukrainian Collage. August 11 – September 6, 2023: Exhibition]*. Kyivska kartynna halereia. Retrieved from: <https://knag.museum/index.php/uk/exhibitions-ua/past-2/107-ukrainskij-kolaz> [in Ukrainian].

14. Vezhbovska, L. (2020). Vasyl Yermylov among the «Adepts» of the New Visuality. *Demiurh: idei, tekhnolohii, perspektyvy dyzainu*, 3(1), 141–157. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.3.1.2020.207552>

Стаття надійшла: 19.11.2025

Прийнято: 08.12.2025

Опубліковано: 30.12.2025

УДК 7.01+7.023]:747:7.038.531:502/.504
DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.6.16>

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

Бондаренко Вікторія В'ячеславівна,

доцент кафедри дизайну середовища
Харківська державна академія дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0009-0005-8406-8315
academy.bondarenko@gmail.com

**СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ФОРМУВАННЯ
ГРОМАДСЬКОГО ІНТЕР'ЄРНОГО ПРОСТОРУ
ЗАСОБАМИ БІОФІЛЬНОГО ДИЗАЙНУ
(на прикладі елементів води)**

У статті розглянуто основні тенденції щодо формування дизайну громадських інтер'єрів засобами біофільного дизайну. В ході дослідження визначено, що наукових праць, які стосуються використання у приміщеннях водних елементів, природних та штучних, майже немає. Проаналізовано роль водних елементів та їх різновидів, які визначають актуальність й перспективність їхнього використання та вказують на вагомий вплив на людину. Вказано, що природні та штучні водні елементи у громадських інтер'єрах мають прояв у наступному: візуальному та тактильному сприйнятті їх людиною; покращенні естетичного вигляду простору; підвищенні позитивних емоцій, що є важливими для покращення здоров'я людей. У зв'язку з цим, розроблено систематизацію найкращих дизайнерських розробок, які свідчать про різноманітність авторських концепцій, що впроваджують активно водні елементи у дизайн громадських внутрішніх просторів. Виявлено міцний зв'язок з іншими природними елементами у просторі, які допомагають створенню композиційного акценту в архітектурному просторі. Запропоновано узагальнюючі таблиці із візуальним матеріалом, які фактично демонструють аспекти впровадження водних елементів у дизайні приміщень. Метою є аналіз та розкриття вагомості використання природних компонентів та штучних аналогів природних форм у інтер'єрному просторі. Результати дослідження допоможуть визначити основні сучасні напрямки рішення дизайну громадських інтер'єрів засобами водних елементів, де важливим є й наявність додаткових компонентів, серед яких: камені, деревина, рослини. Наукова новизна полягає в тому, що визначені напрямки впровадження водних компонентів (природних або штучних) у громадських інтер'єрах дозволяють засвідчити їхній позитивний вплив на людину завдяки використанню традиційних або інноваційних прийомів у вирішенні їхнього дизайну. Практична значущість полягає у можливості використання результатів дослідження у проєктних рішеннях студентів з фахових дисциплін з урахуванням інноваційних прийомів дизайну.

Ключові слова: стратегія сталого розвитку, інтер'єр, дизайн середовища, природні компоненти, принципи, біофілія, екологічність, оздоблювальні матеріали.

Kryvuts Svitlana, Bondarenko Victoria. CURRENT TRENDS IN FORMING PUBLIC INTERIOR SPACE THROUGH BIOPHILIC DESIGN

The article examines the main trends in the design of public interiors using biophilic design. The study determined that there are almost no scientific works on the use of water elements, natural and artificial, in premises. The role of water elements and their varieties, which determine the relevance and prospects of their use and indicate a significant impact on humans, is analyzed. It is indicated that natural and artificial water elements in public interiors are manifested in the following: visual and tactile perception by humans; improving the aesthetic appearance of space; increasing positive emotions, which are important for improving people's health. In this regard, a systematization of the best design developments has been developed, which indicate the diversity of author's concepts that actively

introduce water elements into the design of public interior spaces. A strong connection with other natural elements in space has been identified, which help create a compositional accent in architectural space. Summary tables with visual material are proposed, which actually demonstrate the aspects of implementing water elements in the design of premises. Purpose. To analyze and reveal the importance of using natural components and artificial analogues of natural forms in the interior space. Research methodology. Based on the method of analysis and synthesis, a systematization of the use of various water elements or their artificial analogues in public interiors is proposed. Results and discussion. The results of the study will help to determine the main modern directions of solving the design of public interiors using water elements, where the presence of additional components is also important, including: stones, wood, plants. The scientific novelty lies in the fact that the identified directions of implementing water components (natural or artificial) in public interiors allow us to demonstrate their positive impact on humans through the use of traditional or innovative techniques in solving their design. Practical significance. Analysis and systematization of visual materials indicates the compliance with the sustainable development strategy and allows using the results of the research in the design solutions of students in professional disciplines, taking into account innovative design techniques.

Key words: *sustainable development strategy, interior, environmental design, natural components, principles, biophilia, environmental friendliness, finishing materials.*

Вступ. Формування ефективного біофільного дизайну за рахунок використання природних елементів або штучних, які відображують різноманітні природні образи в доповненні з елементами води, допомагає створенню оригінального інтер'єрного простору. Дизайнерська практика в даному випадку передбачає застосування різних проєктних стратегій з урахуванням сучасних можливостей конструктивного вирішення художнього образу запропонованих елементів дизайну, матеріалів та місця їхнього розташування у просторі. Традиційні розробки у впровадженні авторських концепцій є актуальними з часів минулого століття та інноваційні засоби використання водних елементів вказують на перспективність їхнього вирішення й у наші часи.

Матеріали та методи. В дослідженні використано метод аналізу та синтезу, що дозволяє визначити основні характеристики, надані у наукових розвідках та підтверджені практичним доробком професійно виконаних інтер'єрів. Візуальний матеріал формування дизайну громадських інтер'єрів засобами біофільного дизайну свідчить про використання елементів води або штучних елементів, як відображають їхні образи.

Аналіз попередніх досліджень. В умовах сучасного розвитку дизайну середовища все частіше використовується термін «біорізоманіття», засновником якого є американський біолог Едвард О. Вілсон [5]. Він також є й одним із засновників «гіпотези біофілії».

У статті Е. Гуллоне підтверджується думка Е. О. Вілсона щодо сприйняття гіпотези біофілії як наслідка еволюції, де люди мають «вроджену схильність зосереджуватися на житті та життєподібних процесах» [6]. Термін став більш поширеним останнім часом та його зміст засвідчує не тільки перспективність знахідок дослідників-теоретиків та практиків, а й стає вагомим у дискусіях про відповідність його складових стратегії сталого розвитку. Вищезазначене підтверджується емпіричними дослідженнями, де створені для людини умови життєдіяльності серед природного середовища мали перевагу над урбанізованим середовищем з бетону та скла. Природні компоненти, а також їхня штучна імітація – пропонують численні переваги для суспільства: екологічні, соціальні, психофізіологічні, культурні.

У першій чверті XXI сторіччя включення природних або штучних елементів води у формування дизайну інтер'єрного простору не є новим явищем, утім новітні технології у розробці конструктивних рішень приміщень та інновації у характеристиках оздоблювальних матеріалів дозволяють знайти виразні композиційні прийоми, які максимально виявляють ознаки природного середовища у створенні дизайну громадських інтер'єрів. Професійно запропонований біофільний дизайн передбачає також відновлювальні властивості для будь-якої людини, що підтверджується у статті Т. Хартіг та М. Еванс [7]. Науковці засвідчують, що

природні середовища часто є кращими місцями для тривалого відновлення можливостей [7]. У дослідженні Стівена Р. Келлєрта та Елізабет Калабрезе визначено декілька основоположних принципів, які є фундаментальними для дизайнерської практики, що враховує елементи біофільного дизайну, наприклад: 1) біофільний дизайн вимагає багаторазової та постійної взаємодії з природою; 2) він зосереджується на адаптації людини до природного світу, який протягом еволюційного часу покращив здоров'я, фізичну форму та благополуччя людей; 3) біофільний дизайн заохочує емоційну прив'язаність до певних місць та обстановки; 4) сприяє позитивній взаємодії між людьми та природою, що допомагає розширенню почуття взаємозв'язку та відповідальності за людські та природні спільноти; 5) він заохочує взаємопідсилюючі, взаємопов'язані та інтегровані архітектурні рішення [11].

Емпіричні дослідження стосовно позитивного психологічного впливу біофільного дизайну були розглянуті Й. Джоєм у статті «Уроки екологічної психології: випадок біофільної архітектури». Автор стверджує, що ідеї біофільного дизайну у практичних розробках архітекторів та дизайнерів свідчить про наявність відновлювальних характеристик у формуванні середовища при використанні в них природних компонентів [8].

Якщо розглядати важливість елементу води для покращення психоемоційного стану людини, то у багатьох статтях зазначається, що існує багато досліджень щодо переваг води для створення біофільного дизайну. Згідно з результатами систематичних досліджень, проведених Фолькером та Кістеманном у 2011 році, було виявлено, що вода має відновлювальні властивості. Науковці провели аналіз ефекту елементів води на людину й визначили вплив води у наступному: сприйняття та уподобання людиною; естетика ландшафтного дизайну; емоційні переваги для покращення здоров'я та його відновлення; переваги для комфортного відпочинку. Утім, після систематизації та узагальнення досліджень, науковці дійшли

висновку, що елемент води не був повністю визнаний як ознака ландшафту – у попередніх дослідницьких статтях науковців. Вони зазначають, що реакції людини на формування дизайну з урахуванням елементів води ще не були належним чином вивчені [15, с. 458].

Варто зауважити, що окрім фізіологічних та психологічних наслідків присутності води в інтер'єрному або ландшафтному просторах, це явище також формує й різноманітність концепцій сучасних архітектурних та дизайнерських рішень. В результаті науковцями визначено, що сенсорне сприйняття водних елементів (природних або штучних) в архітектурному просторі може впливати на психологію людини в рамках взаємозв'язку на основі системи «композиційні прийоми біофільного дизайну – архітектурний простір – оздоблювальні матеріали – автори-архітектори» [10]. Отже, наявність елементів води, що стають візуальними стимулами та допомагають утворити як природне середовище, так й штучне, пов'язані з більшим позитивним ефектом для сприйняття їх людиною.

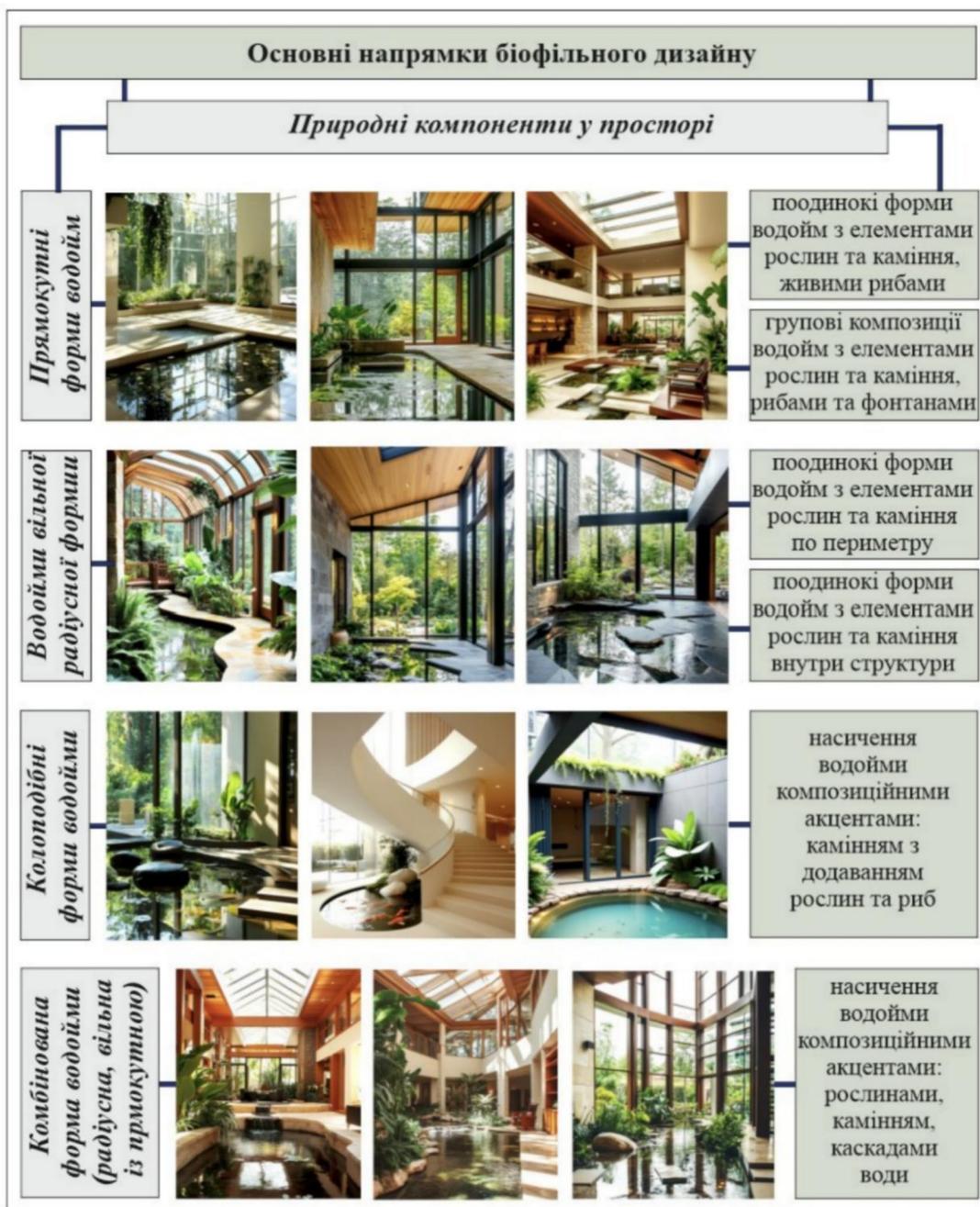
У рамках даного дослідження варто розглянути природний та штучний елемент води, що використовується в інтер'єрному просторі та який за рахунок різноманітності фізичних властивостей може сприяти: активізації всіх почуттів людини в просторі, де важливими є зовнішній вигляд, звук, тактильність та смак води. Як відомо, елемент води також перебуває в постійній фізичній трансформації та має різні стани (твердий, рідкий, газоподібний). Отже, можна стверджувати, що вода допомагає утворенню біофільного дизайну у просторі та має вплив на людську психологію прямо чи опосередковано [9]. Також вона допомагає встановити міцний зв'язок з іншими природними елементами у просторі й може бути композиційним акцентом запропонованого архітектурного простору. Наприклад, за дослідженнями авторки статті «Біофільні патерни дизайну», Кетрін О. Райн, зображення міського середовища з водою виявилися навіть кращими, ніж зображення природи без води.

Як і у випадку з видами на природу, якість води впливає на її відновлювальні властивості, а це означає, що коричнева, брудна вода буде менш відновлювальною, ніж чиста вода. Райан та його колеги також запропонували включити елементи чистої води до збудованого середовища як спосіб використання біофільних переваг води [3]. В ході визначення властивостей води було виявлено, що вода має відновлювальні властивості, як

через краєвиди води [11], так і через звуки води [2]. Отже, включення елементів води в інтер'єрний простір є способом покращення психологічного благополуччя людини.

Для розкриття результатів дизайнерської практики, що демонструє концепцію впровадження природних компонентів у внутрішнє середовище громадського простору, розглянемо кращі зразки дизайну інтер'єрів громадського призначення. Утім варто

Таблиця 1
Використання елементів води у вигляді водойми в дизайні інтер'єрного простору
 (авторська розробка)



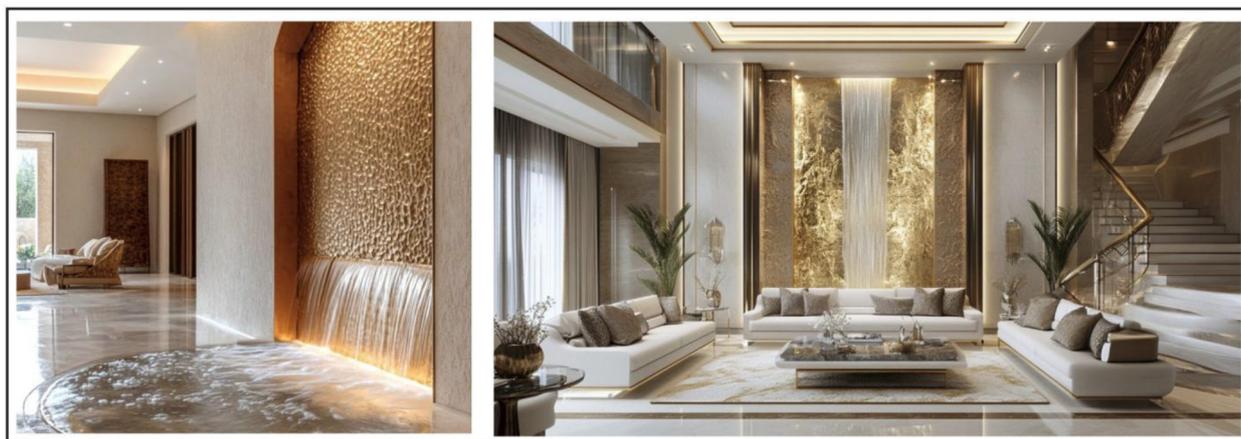
зазначити, що ці досягнення дизайнерської практики засвідчують відповідність другому та третьому напрямкам біофільного дизайну, а саме: природні компоненти у інтер'єрному просторі; штучні аналоги природних форм у інтер'єрному просторі. Розглянемо кожний напрямок окремо (табл. 1).

Якщо враховувати сенсорні характеристики води, які впливають на людину, варто вказати на актуальність створення взаємозв'язку між біофільним дизайном та архітектурою, де різні за призначенням зони із елементами води стають не тільки основним композиційним центром приміщення, а й зоною психологічного розвантаження людини будь-якого віку. Серед основних характеристик, які мають найбільший вплив слід вказати на наступні: шумовий ефект спадаючої води (водоспад); тактильні

враження; присмні візуальні відображення тощо (іл. 1).

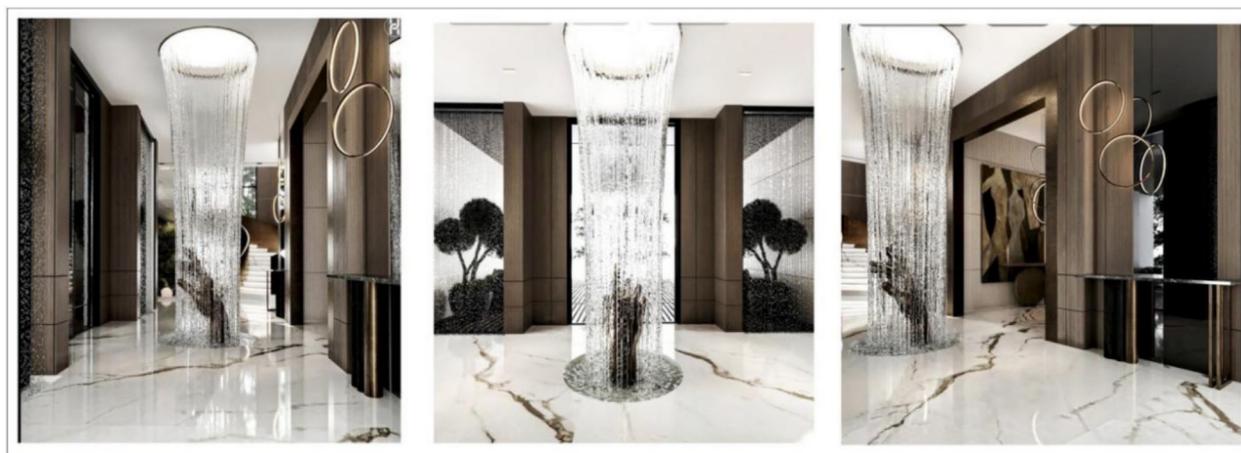
Як свідчить візуальний матеріал дослідження, користь, яку людина може отримати від елементів води може так само мати вплив на неї, якщо зазначені елементи вирішено професійно спеціалістами навіть зі штучних матеріалів, а саме – з різновидів технологічних процесів обробки скла. Проведені розвідки в цьому напрямку вказують на те, що такий підхід є максимально виразним, не дивлячись на відсутність в приміщеннях природних елементів. Наочним прикладом є дизайн інтер'єру від студії Asmaa Abolila Designs (іл. 2).

Виразним дизайнерським рішенням розкриття концепції щодо повного занурення у світ водної стихії запропоновано у інтер'єрах готелю REEF (іл. 3).



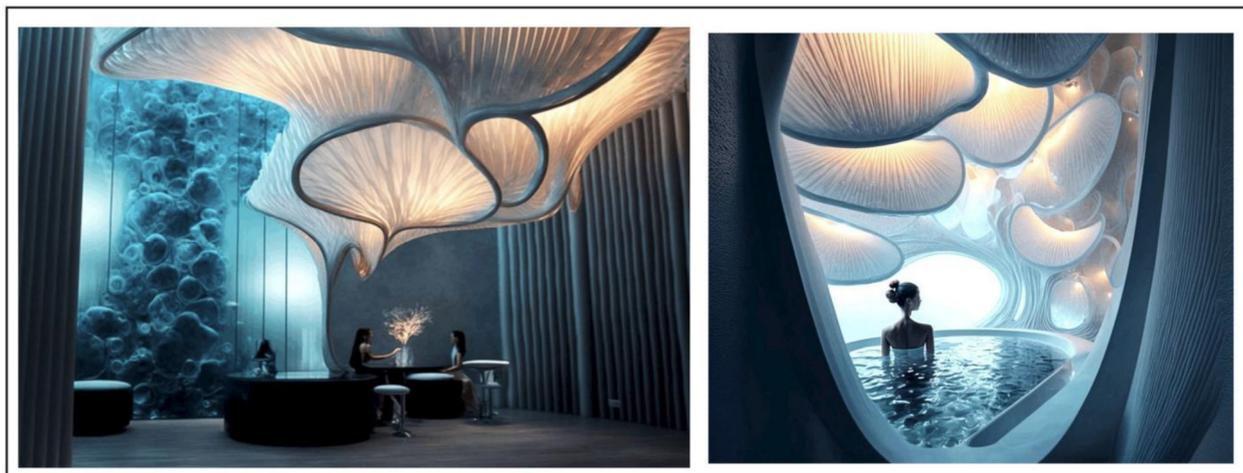
Іл. 1. Дизайн громадського об'єкту із включенням природних елементів води.

<https://dreamimagnations.com/luxurious-mansion-with-a-modern-waterfall/>



Іл. 2. Дизайн інтер'єру із включенням штучних елементів води;

студія Asmaa Abolila Designs. <https://www.bwtjs.com/>



Іл. 3. Дизайн готелю REEF

<https://arch-hive.com/project/640ca8d00141780024885d55>

Дизайн готелю REEF запропонований як біоструктурована будівля, що повністю вбудована в океанічну екосистему. Основна ідея базується на створенні готелю як частини рифу та який має як надземний, так і підводний рівні. Образ інтер'єрів натхненний складними та виразними кораловими структурами, а зовнішня частина готелю є невід'ємною частиною створеного коралового рифу. Будівлю створено за допомогою сучасної технології 3D-друку, де каркас готелю розроблений як платформа для росту коралів. З метою збільшення біорізноманіття дизайнери пропонують простори, які ніби повністю оточені морським життям та є органічною частиною живої й постійно зростаючої природної системи. Всі ці дизайнерські прийоми дозволяють створити медитативну та розслаблюючу атмосферу для відвідувачів готелю. Отже, даний приклад біоархітектури – це актуальний та перспективний підхід до проектування будівель, основною метою якого є органічне поєднання з природою. На сьогоднішній день саме такий підхід у створенні різноманітних об'єктів архітектури та дизайну акцентує увагу суспільства на створенні як функціонального, так і естетичного дизайну, що відповідає основним чинникам стратегії сталого розвитку.

Варто зауважити, що природні образи в інтер'єрному середовищі громадського призначення: на стелі, стінах, підлозі, а також на огорожувальних конструкціях та

в елементах обладнання й меблів – демонструють декілька дизайнерських засобів для створення ефекту наближення людини до світу природи (табл. 2). У прагненні до відповідності стратегії сталого розвитку інтеграція таких штучних елементів, які відповідають природним образам, пропонуються дизайнерами на основі різноманітних традиційних та інноваційних матеріалів, таких як: традиційне скло, копчене скло з покриттям полірованим хромом, ріфлене скло, поліграфія тощо. Пропонуючи виразну пластику об'ємних або рельєфних декоративних елементів архітектори та дизайнери створюють інтер'єрні простори, які мають вплив на покращення психологічного стану людини, досягаючи гармонії з природою, навіть якщо в інтер'єрах використовуються штучні матеріали.

Результати. В ході аналізу та систематизації матеріалу було визначено основні підходи у формуванні дизайну громадських інтер'єрів засобами природних та штучних елементів води, що повністю відповідає завданням сталого розвитку. Перспективи подальших досліджень направлені на визначення основних напрямків використання біорозкладних матеріалів.

Висновки. В ході дослідження з'ясовано основні підходи у формуванні дизайну інтер'єрів громадського призначення, основним елементом створення художнього образу яких є природні та штучні елементи води. Акцентовано увагу на використанні

Таблиця 2

Різноманітність дизайнерських засобів для створення ефекту наближення людини до світу природи

<https://architizer.com/idea/2979750/>; https://www.artelier.com/artist/danny-lane?pgid=lz8e1s8y-0ced3f_f356e402a4f042309a9de436cb7f4f9fiv2_d_1536_2048_s_2.jpg

Основні напрямки біофільного дизайну			
Штучні елементи в інтер'єрному просторі			
Стеля, підлога, стіни			Плаваюче копчене скло
Стеля, стіни			Сітчасті матеріали, поліграфія, кераміка, фарба
Стеля, підлога		Огороджувальні конструкції	Копчене скло, ріфлене скло
Стеля			Плаваюче копчене скло з полірованим хромом
Артоб'єкт			Копчене скло з полірованим хромом

елементів води відповідно у вирішенні стелі, підлоги та стін. З'ясовано, що новітні матеріали, які імітують елементи води, в значній мірі допомагають вирішити образ приміщення, що дозволяє повністю зануритись у світ природи та її оточення.

Література:

1. Новосельчук Н. Є., Шевченко Л. С. Біофільний дизайн у штучному середовищі як стратегія сталого розвитку архітектури. *Теорія та практика дизайну*. Архітектура та будівництво. К. : КАІ, 2025. Вип. 2(36). С. 84–92.
2. Alvarsson J. J., Wiens S., Nilsson M. E. Stress recovery during exposure to nature sound and environmental noise. *Int. J. Environ. Res. Public Health*. 2010. № 7. P. 1036–1046.
3. 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. URL: <https://earthwise.education/wp-content/uploads/2019/10/Biophilicdesign-patterns.pdf> (дата звернення: 11.11.25).
4. Dabbagh S. The role of water elements in reducing anxiety in indoor public waiting areas in healthcare facilities as a case study. *Muthanna Journal of Engineering and Technology (MJET)*. 2018. 4(2). P. 66–74. URL: <https://doi.org/10.18081/mjet/2016-4/66-74> (дата звернення: 06.11.25.)
5. Edward O. Wilson. Biodiversity. URL: <https://www.csu.edu/cerc/researchreports/documents/BiodiversityEOWilson1988.pdf> (дата звернення: 02.11.25).
6. Eleonora Gullone. The biophilia hypothesis and life in the 21ST century: increasing mental health or increasing pathology? URL: https://earthwise.education/wp-content/uploads/2019/10/Gullone2000_Article_TheBiophiliaHypothesisAndLifeI.pdf (дата звернення: 25.10.25).
7. Naartig T., Mang M., Evans G. W. Restorative effects of natural environment experience. *Environment and Behavior*, 1991. 23. P. 3–26.
8. Joye Y. Architectural lessons from environmental psychology: The case of biophilic architecture. *Rev. Gen. Psychol*, 2007. 11. P. 305–328.
9. Katuk D., Köseoğlu E. Biophilic architecture and water: Examining water as a spatial sensory element. *IDA: International Design and Art Journal*, 2022. 4(2) P. 252–270.
10. Mathew White, Amanda Smith, Kelly Humphryes, Sabine Pahl, Deborah Snelling, Michael Depledge. Blue space: The importance of water for preference, affect, and restorativeness ratings of natural and built scenes. *Journal of Environmental Psychology*, 2010. Volume 30. Issue 4. P. 482–493.
11. Sebastian Völker, Thomas Kistemann. The impact of blue space on human health and well-being – Salutogenetic health effects of inland surface waters: A review. *International Journal of Hygiene and Environmental Health*, 2011. Volume 214. Issue 6. P. 449–460. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1438463911000502> (дата звернення: 20.10.25).
12. Stephen R Kellert, Elizabeth Calabrese. The Practice of Biophilic Design. URL: https://www.researchgate.net/publication/321959928_The_Practice_of_Biophilic_Design (дата звернення: 22.10.25).
13. Ulrich R. S., Simons R. F., Losito B. D., Fiorito E., Miles M. A., Zelson M. Stress recovery during exposure to natural and urban environments. 1991. URL: https://www.researchgate.net/publication/222484914_Stress_Recovery_During_Exposure_to_Natural_and_Urban_Environments_Journal_of_Environmental_Psychology_11_201-230 (дата звернення: 08.10.25).
14. Wilkie S., Stavridou A. Influence of environmental preference and environment type congruence on judgments of restoration potential. *Urban For. Urban Green*, 2013. 12. P. 163–170.
15. White M., Smith A., Humphryes K., Pahl S., Snelling D., Depledge M. Blue Space: The importance of water for preference, affect, and restorativeness ratings of natural and built scenes. 2010. URL: https://www.researchgate.net/publication/222981385_Blue_Space_The_importance_of_water_for_preferences_affect_and_restorativeness_ratings_of_natural_and_built_scenes (дата звернення: 11.10.25).
16. Völker S., Kistemann T. The impact of blue space on human health and well-being–Salutogenetic health effects of inland surface waters: A review. URL: https://www.researchgate.net/publication/51211928_The_impact_of_blue_space_on_human_health_and_well-being_Salutogenetic_health_effects_of_inland_surface_waters_A_review (дата звернення: 21.10.25).

References:

1. Novoselchuk, N. E., Shevchenko, L. S. (2025). Biofilnyi dyzain u shtuchnomu seredovyshchi yak stratehiia staloho rozvytku arkhitektury [Biophilic design in the artificial environment as a strategy for sustainable development of architecture]. *Theory and practice of design*. Architecture and construction. K. : KAI, Issue 2(36). Pp. 84–92. [in Ukrainian].

2. Alvarsson, J. J., Wiens, S., & Nilsson, M. E. (2010). Stress recovery during exposure to nature sound and environmental noise. *Int. J. Environ. Res. Public Health*. № 7, 1036–1046.
3. Catherine O. Ryan, William D. Browning, Joseph O. Clancy, Scott L. Andrews, & Namita B. Kallianpurkar. (2014). Biophilic design patterns. Emerging Nature-Based Parameters for Health and Well-Being in the Built Environment. Retrieved from: <https://earthwise.education/wp-content/uploads/2019/10/Biophilicdesign-patterns.pdf> (дата звернення: 11.11.25).
4. Dabbagh, S. (2018). The role of water elements in reducing anxiety in indoor public waiting areas in healthcare facilities as a case study. *Muthanna Journal of Engineering and Technology (MJET)*, 4(2), 66–74. <https://doi.org/10.18081/mjet/2016-4/66-74> (дата звернення: 06.11.25).
5. Edward O. Wilson. (1988). Biodiversity. Retrieved from: <https://www.csu.edu/cerc/researchreports/documents/BiodiversityEOWilson1988.pdf> (дата звернення: 02.11.25).
6. Eleonora Gullone. (2000). The biophilia hypothesis and life in the 21ST century: increasing mental health or increasing pathology? Retrieved from: https://earthwise.education/wp-content/uploads/2019/10/Gullone2000_Article_TheBiophiliaHypothesisAndLifeI.pdf (дата звернення: 25.10.25).
7. Haartig, T., Mang, M., & Evans, G. W. (1991). Restorative effects of natural environment experience. *Environment and Behavior*. 23, P. 3–26.
8. Joye, Y. (2007). Architectural lessons from environmental psychology: The case of biophilic architecture. *Rev. Gen. Psychol.* 11, 305–328.
9. Katuk, D., & Köseoğlu, E. (2022). Biophilic architecture and water: Examining water as a spatial sensory element. *IDA: International Design and Art Journal*, 4(2) 252–270.
10. Mathew White, Amanda Smith, Kelly Humphryes, Sabine Pahl, Deborah Snelling, Michael Depledge. (2010). Blue space: The importance of water for preference, affect, and restorativeness ratings of natural and built scenes. *Journal of Environmental Psychology*. Volume 30, Issue 4, P. 482–493.
11. Sebastian Völker, Thomas Kistemann. (2011). The impact of blue space on human health and well-being – Salutogenetic health effects of inland surface waters: A review. *International Journal of Hygiene and Environmental Health*. Volume 214, Issue 6, P. 449–460. Retrieved from: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1438463911000502> (дата звернення: 20.10.25).
12. Stephen R Kellert, Elizabeth Calabrese (2015). The Practice of Biophilic Design. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/321959928_The_Practice_of_Biophilic_Design (дата звернення: 22.10.25).
13. Ulrich, R. S., Simons, R. F., Losito, B. D., Fiorito, E., Miles, M. A., Zelson, M. (1991). Stress recovery during exposure to natural and urban environments. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/222484914_Stress_Recovery_During_Exposure_to_Natural_and_Urban_Environments_Journal_of_Environmental_Psychology_11_201-230 (дата звернення: 08.10.25).
14. Wilkie, S., & Stavridou, A. (2013). Influence of environmental preference and environment type congruence on judgments of restoration potential. *Urban For. Urban Green*. 12, 163–170.
15. White, M., Smith, A., Humphryes, K., Pahl, S., Snelling, D., & Depledge, M. (2010). Blue Space: The importance of water for preference, affect, and restorativeness ratings of natural and built scenes. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/222981385_Blue_Space_The_importance_of_water_for_preferences_affect_and_restorativeness_ratings_of_natural_and_built_scenes (дата звернення: 11.10.25.) [in English].
16. Völker, S., & Kistemann, T. (2025). The impact of blue space on human health and well-being–Salutogenetic health effects of inland surface waters: A review. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/51211928_The_impact_of_blue_space_on_human_health_and_well-being_Salutogenetic_health_effects_of_inland_surface_waters_A_review (дата звернення: 21.10.25).

Стаття надійшла: 23.11.2025

Прийнято: 09.12.2025

Опубліковано: 30.12.2025

Літічевська Ірина Борисівна,

аспірантка кафедри мистецтвознавчої експертизи

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ORCID ID: 0009-009-3430-9990

bracelightiryna@gmail.com

САМОБУТНІСТЬ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОЇ СТРУКТУРИ І ТЕМАТИЧНИХ ПРІОРИТЕТІВ ПРЕДСТАВНИКІВ КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ ПЕЙЗАЖНОГО ЖИВОПИСУ

У статті досліджено художньо-образну структуру та тематичні пріоритети представників Київської школи пейзажного живопису. Стверджується, що остання була стрижневим феноменом українського мистецького процесу другої половини XX – початку XXI століть. Акцентовано увагу на динаміці еволюційних змін пейзажного жанру від реалістичної моделі фіксації натури до глибоко рефлексивних, лірично-редукованих і метафізичних концепцій простору, притаманних трьом поколінням київських митців.

Окрім того, особливу увагу приділено самобутності художнього сприйняття пейзажу як поліструктурного когнітивного акта, у межах якого глядач взаємодіє з образом на рівні чуттєвих, символічних і концептуальних нашарувань. Доведено, що Київська школа пейзажного живопису сформувала стійкий тип пейзажотворення, який поєднує історико-мистецьку послідовність, філософську інтерпретацію простору та виразну індивідуальну авторську інтонацію, що визначає її значущу роль у структурі сучасної української візуальної культури.

За допомогою інтегрованого підходу (міждисциплінарної методології) проведено аналіз формально-пластичної організації пейзажів, серед характерних параметрів якої висвітлено асиметричні, нефронтальні композиції, розмиті фокусні центри, багатопланову перспективу, пастельну колористику та м'яку світлову модель. Підкреслено, що саме вищезазначені чинники були визначальними щодо зосереджені на глибоких роздумах природи зображення, яке продукувало ефект уповільненої темпоральності та стан внутрішньої зосередженості (медитативності).

З'ясовано, що пейзаж у реценції представників угруповання значно переріс жанрові межі, набувши статусу повноцінної когнітивно-емоційної полісистеми, спрямованої на досвід переживання простору як стану, події часу, а також форми тихої інтимної рефлексії. Особливу увагу приділено мотивам переходу й неперсоніфікованої природи: туманам, вечірнім і осіннім станам, безіменній міській периферії (маргінальним елементам), полям та дорогам. Останні актуалізовані митцями як метафори культурної пам'яті, фрагментації часу та внутрішнього руху свідомості.

Ключові слова: живопис, пейзаж, художньо-образна структура, тематика живопису, Київська школа пейзажного живопису, мистецькі практики, ідентичність, культурна спадкоємність, естетичний опір.

Litichevska Iryna. THE ORIGINALITY OF THE ARTISTIC STRUCTURE AND THEMATIC PRIORITIES OF THE REPRESENTATIVES OF THE KYIV SCHOOL OF LANDSCAPE PAINTING

This article investigates the artistic and figurative structures and thematic priorities of representatives of the Kyiv School of Landscape Painting. It is argued that the school constituted a central phenomenon in the Ukrainian art process of the second half of the 20th and early 21st centuries. The study focuses on the dynamics of evolutionary changes within the landscape genre, ranging from a realistic model of nature representation to deeply reflective, lyrically reduced, and metaphysical spatial concepts characteristic of three generations of Kyiv artists.

Particular attention is given to the distinctive approach to perceiving landscape as a polystructural cognitive act, in which the subject (viewer) engages with the image across sensory, symbolic, and conceptual layers. The Kyiv School of Landscape Painting established a consistent model of landscape composition, combining historical and artistic continuity, a philosophical interpretation of space, and a distinctive individual authorial intonation, thereby securing its significant role within contemporary Ukrainian visual culture.

Using an integrated, interdisciplinary methodology, the formal and plastic organization of landscapes was analyzed, highlighting key features such as asymmetrical compositions, non-frontal perspectives, blurred focal

centers, layered spatial arrangements, pastel coloration, and a soft light model. These factors were decisive in producing the contemplative nature of the imagery, evoking a sense of decelerated temporality and a state of inward concentration or meditateness.

The analysis further demonstrates that landscapes, in the reception of the school's representatives, significantly transcended traditional genre boundaries, emerging as a fully developed cognitive-emotional polysystem oriented toward experiencing space as a state, a temporal event, and a form of quiet, intimate reflection. Particular emphasis is placed on motifs of transition and impersonal nature, including fog, evening and autumnal atmospheres, nameless urban peripheries (marginal elements), fields, and roads. These motifs are activated by artists as metaphors of cultural memory, temporal discreteness (fragmentation), and the inner movement of consciousness.

Key words: painting, landscape, artistic structure, painting themes, Kyiv School of Landscape Painting, artistic practices, identity, cultural continuity, aesthetic resistance.

Вступ. Київська школа пейзажного живопису (далі – КШПЖ) є самобутнім феноменом українського мистецького дискурсу. У межах останнього пейзаж набув історіософського звучання з специфічною художньо-образною структурою та тематичними пріоритетами. Так, в контексті творчості представників угруповання цей жанр зазнав низки трансформацій, ставши чимось більшим, ніж узвичаєна репрезентація природи чи міського середовища. Підкреслимо, що українському живопису ХХ століття (зокрема, КШПЖ як його активному складнику) властиве самобутнє розуміння окресленого жанру [4, с. 8–9].

Відтак, доцільно говорити про функціональну актуалізацію жанру, у якій він став детермінантою широкого спектра інструментів візуального письма. У контексті нього природа стає не просто статичним зображуваним об'єктом, а носієм стану, часу, безумовних вимог пейзажиста. У такому контексті пейзаж доцільно позиціонувати частиною культурних практик, національної картини світу та іншого. Разом із цим, цей жанр у сприйнятті, засвоєнні та переосмисленні представників КШПЖ набув ще більшої глибини, осмислюючись як екзистенційний елемент. Зокрема, художники угруповання не просто малювали й осмислювали певні природні форми, а й, певною мірою, мислили ними, наділяючи їх (образи природи і міста) прихованими смислами.

Внаслідок такого самобутнього побутування пейзажного жанру у сприйнятті представників КШПЖ була виражена питома репрезентативність останнього у контексті краси рідної природи митців, а також націєтворчої ролі. Спостерігаємо також

наступність культурних і мистецьких практик щодо вищезазначеної рецепції: так, початок формування пейзажу в нашій країні припав на добу середньовіччя, проте справжній його розквіт почався з ХVІІІ століття. При цьому непоодинокі звернення митців до вищезазначеного жанру не спродукували його формалізації як самостійного: так, він часто виконував допоміжну роль у портретному та/або історичному живописі (як фон для зображення історичних постатей і подій) [13, с. 57–62].

Таким чином, проблема параметризації жанру пейзажу (зокрема, самобутності художньо-образної структури і тематичних пріоритетів) у рецепції представників КШПЖ є актуальною. Разом із цим, незважаючи на репрезентативність, концептуальну глибину та інше історіографії, присвяченої вивченню аналізованої проблематики, постулюємо певну лакунізованість досліджуваної проблеми [6]. Остання визначена її інтегрованою природою, що зумовлює поєднання у представленому дослідженні історичного, аналітичного й культурологічного підходів. Своєю чергою, це забезпечує його міждисциплінарну релевантність та глибину щодо аналізованої проблематики, а також сприяє осмисленню феномена КШПЖ у контексті української культурної полісистеми (зокрема, мистецтва) другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Відповідно, метою представленого дослідження є аналіз специфіки функціонування феномена КШПЖ в контексті параметризації художньо-образної структури і тематичних пріоритетів. Предметом – історико-культурні передумови функціонування пейзажу у рецепції представників угруповання.

Вищезазначені мета та предмет статті дозволяють послідовно, логічно сформулювати низку завдань останньої: а) проаналізувати специфіку побутування КШПЖ у культурологічно-мистецтвознавчій площині в контексті мовної та національної картин світу, що виявились у самобутньому пейзажотворенні представників угруповання; б) локалізувати особливості репрезентації й актуалізації природних форм та міських ландшафтів у низці пейзажних робіт, виявивши унікальну параметризацію вищезазначеного процесу; в) окреслити роль і місце КШПЖ щодо історико-культурних передумов її розвитку та локалізувати значущість останньої у контексті мистецтвознавства.

Матеріали та методи. Відповідно до вищезазначеного вступу, мети, предмета і завдань представлено дослідження його матеріалами є низка творів представників різних поколінь згаданого угруповання. Окрім того, у межах цієї праці актуалізовано нарративи митецьких практик цих митців, вифіксовані у низці наукових праць (історіографія аналізованої проблематики), музейних каталогах, архівних фондах тощо. Так, репрезентативну вибірку цієї праці становлять роботи М. Глушенка, О. Животкова, П. Лебединця, С. Шишка, Т. Яблонської та інших художників. Останні виформували історико-культурну й аксіологічно-релевантну тяглість пейзажного жанру у київському регіоні.

Відтак, актуалізовані матеріали охоплюють період від середини ХХ до початку ХХІ століття, що дозволяє простежити динаміку змін у художньо-образній структурі та тематичних домінантах КШПЖ. Наслідком цього є диференційоване за природою методологічне підґрунтя представленої праці: так, остання вміщує комплексний підхід. У межах нього інтегровано мистецтвознавчий, культурологічний, соціально-історичний (історико-стильовий), а також когнітивно-естетичний аналіз. Такий підхід продукує локалізацію самобутності пейзажного образу як форми візуального мислення, а також локалізацію культурних і світоглядних параметрів, притаманних КШПЖ.

Таким чином, підґрунтя дослідницької стратегії складають такі методи:

1. Іконографічний та іконологічний аналіз актуалізований для декодування змістової полісистеми пейзажних образів, локалізації системи символічних мотивів, тем переходу, тиші, замислення й медитативності тощо. Вищезазначений метод продуктивний щодо інтерпретації пейзажу не як сталої константи, фіксації стану об'єкта, а, першою чергою, смислового утворення (структури), параметризація (простір, світло та інше) якого набуває функціональної ролі емоційно-світоглядних маркерів.

2. Стильовий і формально-пластичний аналіз використаний задля вивчення особливостей композиційної логіки, інтонування ритміки, колористичних рішень, типів перспективи, а також рольового навантаження світла, фактурності та просторового втілення. Так, саме цей метод продуктивний щодо виокремлення характерних для творчості представників КШПЖ ознак: асиметричності композицій, відсутності фокусної точки, приглушеного світла, м'яких колористичних рішень, нерозривності образного й часового шарів та тому подібного.

3. Порівняльно-історичний аналіз дозволив актуалізувати в межах дослідження соціальну (так звану «подієву») історію, що, своєю чергою, дало можливість зіставити три покоління митців вищезазначеного угруповання (у тому числі їхню мистецтвознавчу генезу: від реалізму до метафізичного пейзажу), а також співвіднести втілювані митцями культурні й художні практики з культурними, соціальними та історичними детермінантами розвитку українського живопису.

4. Культурологічний та герменевтичний підхід застосований під час інтерпретування пейзажу як форми історико-культурної пам'яті, екзистенційного виміру національної й мовної картин світу, простору ідентичності та феномена естетичного опору. Саме вищезазначені підходи були продуктивними щодо вивчення пейзажу як сакрального та екзистенційного топосу, у якому втілено національно-світоглядну послідовність

й мистецьку самотність робіт представників КШПЖ.

5. Елементи когнітивної естетики стали міцним підґрунтям для сегментації процесу сприйняття мистецьких творів згаданих митців. Мовиться про широкий спектр побутування останнього: від сенсорної рецепції до формування сприйняття образу й довільного (інтерпретаційного) смислотворення. Наслідком використання вищезазначених методів стала локалізація специфіки ваги та ролі композиційних і колористичних стратегій митців на емоційно-психологічну вплив робіт, а також самотності взаємодії з ними глядачів.

6. Джерелознавчий аналіз закономірно включав роботу з архівними матеріалами, каталогами виставок, дослідницькими працями щодо побутування пейзажного жанру у Києві, документами НАОМА [9], а також текстами мистецтвознавчих досліджень. Застосування цього методу забезпечило реконструкцію історико-культурного контексту формування угруповання.

Таким чином, інтеграція згаданих методів у межах представленої дослідження дозволила комплексно проаналізувати феномен КШПЖ у широкому спектрі. Мовиться про діапазон від формальної структури пейзажного образу до його тематичного, культурного та екзистенційного навантаження. Відповідно, цей інтегрований підхід був продуктивним, забезпечивши поліцентричне вивчення жанру з урахуванням його історичної послідовності (історико-культурного підґрунтя, дискурсу), внутрішньої різноспрямованості та вагомості ролі у формуванні української художньої ідентичності зазначеного періоду.

Результати. Природно, що розквіт аналізованого у цьому дослідженні жанру пейзажу припав на середину XIX століття і був більшою мірою спродукований побутуванням романтизму, реалізму та імпресіонізму [1, с. 122–161]. Саме в призмі останніх художники переосмислили природу та запозичення та засвоєння елементів з іншої культури у контексті власної творчості: так, М. Мурашко, дотримуючись загального

ідейно-тематичного руслу КШПЖ, не зосереджувався виключно на красі природних форм. Мовиться про те, що художник не лише віддзеркалював природні форми, а зафіксував емоційну рефлексію на їхньому тлі. Природно, що це відбулось тоді, коли з'явився жанр «пейзажу з фігурою», у якому людська онтологія тісно спліталась з природним контекстом [15, с. 254–260].

Своєю чергою, це додавало роботам пейзажистів додаткових смислових шарів, що були детерміновані образами природи. Разом із тим, вагомих в контексті аналізованої проблеми є вплив на вищезазначений жанр низки світових течій (згаданих романтизму, реалізму й імпресіоналізму). Показово, що українські митці (до прикладу: К. Костанді, О. Мурашко та інші) активно експериментували, інтегруючи європейський досвід у свої мистецькі практики: досліджували можливості кольору і світла та іншого [5, с. 42–52].

Саме ця потенційна відкритість дозволила художникам передавати найтонші відтінки вражень від природи, наділяючи її форми обрисами власних емоцій та душ. Так, саме у аналізованій у цій праці період особливо показовою стала інтенсифікація генези пейзажного живопису, що дозволило згодом йому виокремитись у самостійний жанр. Зокрема, він став осередком імплементації нових технік, підходів та практик зображення природних форм, а також унаочнення змін станів душі митця. Саме у XX столітті українськими митцями (у тому числі й представниками КШПЖ) акумульовано значні видозміни у жанрі пейзажу: так, згадаємо творчість однієї з представниць угруповання – Т. Яблонської [21]. Творчість мисткині була знаковою у контексті еволюції жанру: зокрема, її картина «Літо» (1960 р.), яка стала символом української природи [16].

У представленій роботі знайшли яскраве відображення мистецькі шукання авторки: зокрема, саме у цій картині інтегровано традиції реалізму та романтизму з власними художніми пошуками мисткині. Тут Т. Яблонській вдалось передати низку вимірів: безпосередня репрезентація описаного виміру органічно поєднується з цілою

парадигмою смислів. Останні представлені через самобутню колористику, світло та тому подібне [16]. Закономірно, що у творчості авторки якскраво виявлена самобутня роль українського пейзажу: останній став значущою детермінантою не лише національної свідомості (зокрема, націєтворення), а й динамічним каталізатором культурних змін мистецького дискурсу.

Підкреслимо, що націєтворча роль українського пейзажу у рецепції представників КШПЖ набула ознак збереження культурної спадщини, репрезентації унікальної й строкатої рідної природи на їхніх полотнах. Зокрема, саме у пейзажних роботах художників втілились мистецько-естетичні пошуки українських митців, а також актуалізовані історико-соціокультурні процеси. Відповідно, жанр пейзажу набув визначальної ролі щодо національної ідентичності й культурної спадщини, ставши відкритою системою, розвиток якої триває і до сьогодні [20].

Показово, що саме у ключі самобутнього поєднання традицій та сучасних мистецьких та/або культурних віянь/практик полягає актуальність і значущість українського пейзажного живопису. Так, унікальність його феномена полягає у динамізації актуалізації процесу смислотворення, тобто низки інтерпретаційних процесів. Саме завдяки останнім глядачі роблять ті чи інші відкриття, сприймаючи культурний продукт (живописне полотно), а також міркуючи про красу природи.

При цьому цей підхід контрастує зі звичайною ідеологічною нормалізацією (зокрема, тогочасною) мистецтва, яка інтенсифікувалась у другій половині ХХ століття. Саме у межах такої тенденції пейзаж набув статусу території інтонування особистого, при цьому цій особливості не була притаманна ні декларативність, ні демонстративність тощо [3]. Відповідно, проява особистісності відтіснялася на периферію живописних робіт. Так, мова йде про самобутню організацію образної полісистеми, унікальність актуалізованих мотивів, специфічну композиційну логіку, «живе» світло й колористику, ритмізацію мазків й фрагментацію зображаного простору.

При цьому закономірним є зв'язок самобутнього пейзажотворення представників КШПЖ з феноменом сприйняття [18], когнітивна природа якого є надзвичайно багатшаровою і складною. Мовиться про особливого роду детермінування останнього пізнавальною діяльністю людини та забезпечення рецептивної орієнтації у онтологічній реальності. У такому розумінні сприйняття доцільно позиціонувати невіддільним гносеологічним складником пізнання, у який входить аналіз і синтез сенсорних даних, а також їхнє подальше осмислення й інтерпретування [22, с. 125–133]. Своєю чергою, складна когнітивна природа перегукується з представленим дослідженням художньо-образної структури та тематичних пріоритетів київських митців у межах побутування КШПЖ. Зокрема, основний акцент і самобутність робіт художників полягає не у фактологізмі зображення природних форм (природи), а у низці конотацій, покладених смислів та іншому.

Останні формуються художниками через образну організацію їхніх пейзажів: при цьому чільне місце в контексті дослідження займає саме візуальний і стильовий аналіз робіт представників угруповання різних поколінь. (Мовиться про широкий діапазон: від Т. Яблонської й С. Шишка до О. Животкова та П. Лебединця [14].) Характерно, що вивчення робіт цих митців проходилося з урахуванням унікальної природи й мистецького контексту угруповання. Так, КШПЖ – першою чергою, живе і неканонічне явище українського мистецтва, у якому було інтегровано детермінацію формальної структури з тематичною домінантою. Згадаємо вищезазначену колористичну унікальність, ритмову самобутність та іншу параметризацію робіт художників, які взаємопов'язані зі сприйняттям теми, образного ладу.

Окремої уваги заслуговує природа чітко відокремлених частин репрезентації простору на картинах пейзажистів угруповання, поєднувана з специфічною цілісністю, яка принципово існує поза будь-яким ідеологічним нашаруванням. Внаслідок цього

представлена стаття висвітлює спробу виходу з усталеної жанрової класифікації з осмисленням (аналізом) пейзажу як самобутньої мови. У межах останньої простір, світло, форма і час на полотнах набувають рефлексивних ознак, стаючи домінантами внутрішнього діалогу художника з самим собою, а також зовнішнього – з глядачем [19, с. 79–86].

Вищезазначений підхід є інноваційним, оскільки наявна історіографія аналізованої проблеми переважно репрезентивна щодо історико-біографічного, контекстуального та термінологічного аналізу історії КШПЖ. Разом із тим, констатуємо брак праць, безпосередньо сфокусованих на внутрішній структурі пейзажного образу, а також його культурному конотуванні та іншому [8, с. 260–264]. Наслідком цього стає те, що малодослідженими досі лишаються механізми трансформації пейзажного мистецтва не у вертикальній та/або горизонтальній шкалі, а саме як засобу емоційно-сміслового виконструювання візуального складника певного наративу.

Зокрема, переважно творчість представників КШПЖ вивчають у контексті стилю (реалізм, імпресіонізм тощо), ідіостилію конкретного митця, а також історико-культурного контексту формування тощо [1, с. 122–161]. Разом із тим, окреслені підходи є доволі обмеженими, оскільки лишають поза увагою дослідників типологію образного мислення певного представника угруповання, а також самобутність структурної організації його картин. До речі, останню позиціонуємо у координатах композиційної логіки, унікальності актуалізованих кольорів, просторового ритму та тому подібного. Вагомим є і тематичні пріоритети: мотиви творчості певної персоналії, а також основа вибору тієї чи іншої стратегії, практики або напряму реалізації пейзажного жанру [7].

Значущим в контексті аналізованої проблематики є звернення представників КШПЖ до тихого міського ландшафту, осінніх і літніх пейзажів, специфічної світлової меланхолії, вечірнього затишку та ризомного простору саду тощо. Акцентуємо увагу на

сміслових рефренах, виявлених у згаданій ризомності (Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі) таких тем, а також їх впливі на структурування наративу певного твору [12]. Вищезазначене природно переплітається у контексті мистецтвознавчого дискурсу зі сприйняттям як базовим процесом живопису, детермінованим визначальною роллю останнього щодо феномена інтерпретації, оцінювання та/або іншої взаємодії з культурним продуктом.

Вищезазначено, що КШПЖ є самобутнім мистецьким феноменом, саме тому показовою є роль процесу сприйняття у його контексті. Так, у межах останнього задіяні не лише фізіологічні, а й психологічні, культурні, історико-соціальні та інші чинники. Безпосередньо щодо робіт угруповання, то сприйняття останніх детерміноване отриманням й осягненням покладених у них смислів суб'єктами культурної практики (пейзажотворення) [15]. Саме тому згаданий процес у цьому контексті має багатопланову природу, позаяк він актуалізований паралельно у сенсорному, когнітивному, емоційному, історико-соціальному та інших рівнях.

При цьому тут він постає не пасивним актом, а динамічною невід'ємною частиною глядача. Останній (носії мовної і національної картин світу) на базі свого досвіду, фонових знань, актуального стану сприймає і декодує культурний продукт (картину). Таким чином, відбувається увиразнення саме художнього сприйняття, яке сутнісно постає цілісним, багатограним процесом [10]. Функціонально воно є імплементацією певних деталей робіт представників угруповання у екосистему єдиного смислового поля. Цей процес доцільно позиціонувати в контексті формування полісистеми образів, які, своєю чергою, спричиняють ґрунтовне та завершене уявлення про певну картину.

Разом із тим, відповідне сприйняття більшою мірою розгортається на підсвідомому рівні, внаслідок чого формування аксіологічного результату (оцінки), продукування думки та поява низки емоцій відбувається швидко, на противагу деталізованому аналізу роботи експертами [2]. Природно, що окреслений рівень сприйняття (та його

комплексність, повнота тощо) детермінований багатьма факторами, серед яких питомим є актуалізована представником КШПЖ стратегія, практика та тому подібне. Під нею у межах цього дослідження розуміємо задум митця щодо впливу на емоції та свідомість глядача.

Таким чином, вся структура роботи (від її формальних елементів (назви, жанру тощо) до актуалізованих художніх засобів) підпорядкована єдиній меті: сформувати «реальність у реальності» [19, с. 79–86]. Відтак, художнє сприйняття у рецепції представників КШПЖ відрізняється від, власне, побутового, оскільки воно передбачає ламання «третьої стіни» між глядачем і митцем. Відповідно, доцільно говорити про те, що присутність автора пейзажу завжди відчутна, так само як і його світогляд та емоційне ставлення до зображуваних природних форм (пейзажів).

Отже, у рецепції представників угруповання творчість стала діалогом між автором (об'єктом) культурного продукту (мистецького твору – пейзажу) та глядачем (реципієнтом, поціновувачем – його суб'єктом). У межах сформуваної системи вищезазначений культурний продукт постає засобом самопрезентації, саморефлексії та іншого митця. Останній (об'єкт, тобто *Я*) через вплив (сугестію) на Іншого (тут – суб'єкта) впливає на самого себе, таким чином неначе замикаючи герменевтичне коло.

У назві представлено дослідження природно вміщено два аналітичні блоки, які логічно розкриємо далі. Так, доцільно розпочати з художньо-образної структури пейзажів – власне того, як саме організовано простір, композицію, ритм, світло, кольори та інше (поетика споглядання, медитативність тощо) у роботах представників КШПЖ. Зокрема, стрижневою рисою таких робіт є унікальна візуальна камерність, яка інтегрується у них з внутрішньою структурною цілісністю. Тут доцільно говорити про самотній тип візуалізації (унаочнення) на аналізованих пейзажах, у межах якого природні форми набувають рис медитативного об'єкта. Внаслідок цього, такий об'єкт формує

особливий настрій роботи: споглядальний, інтимний, рефлексивний, філософський тощо [8, с. 260–264].

Наслідком вищезазначеного стає видозміна ролі та функціоналу пейзажних образів: останні несуть вже не дескриптивну, а контеплативну значущість. Тобто вони не просто репрезентують «щось», а ретранслюють рефлексію від «чогось», що трансформує не лише узвичаєне розуміння такого твору, а й змушує глядача відрефлексувати його усередині себе. Відповідно, змінюється і роль простору у означеній системі координат: останній набуває ознак системи певних зафіксованих станів на противагу звичній репрезентативності локусу [11].

Саме тому логічним є розгляд простору у окреслених системах координат культурних продуктів (пейзажних робіт представників угруповання) як систем певних зафіксованих станів, а не презентації згаданого локусу. Навіть більше: у їх контексті локус не такий важливий, як рух душ митця та глядача, оскільки останній утворює особливу синергію. Так, для авторів КШПЖ притаманне вибудовування простору їхніх робіт без глибокої перспективи: через нашарування площин, «розчинення» об'єктів у повітрі та сповнення їх кольором та/або світлом.

Першою чергою, це дозволяє позиціонувати простір у роботах митців у сенсорному вимірі – як територію дотику, а не споглядання (огляду). До прикладу, більшість пейзажів С. Шишка унаочнюють особливу цілісність, детермінацію неба і землі. Ці два полюси взаємоперетікають на полотнах, а предмети на них – лише натяк, тінь тощо без контрастного акцентування. Така особлива структура композиції утворює самотній стан уповільненого часу, тиші, сповненої спокоєм [2].

Своєю чергою, це дозволяє акцентувати на самотності композиційної ритміки у роботах представників угруповання: здебільшого митці тяжіють до асиметричних, змінених композицій, де центр тяжіння відсутній або зсунутий у бік. Такий прийом дозволяє художникам виформувати особливу динаміку, внутрішній рух: він непоказний,

прихований. У роботах митців КШПЖ композиція не є імперативним центром, вона не лімітує світосприйняття, разом із тим неначе втягуючи глядача у свою полісистему. Остання, уповільнена, неначе під водою, незалежна від рябіння поточного на своїй поверхні, глибока і медитативна. Зокрема, використання цього прийому знаходимо в роботах П. Лебединця, де поле кольору й абстрагованої фактури організоване довкола ледь окресленого (скоріше символічного) пейзажного ядра [10].

Значущим в цьому контексті є роль кольору у роботах представників КШПЖ, оскільки він був стрижневим елементом образної структури картин. Так, здебільшого для пейзажів останніх було притаманне уникнення контрастності, натомість контури виформовувались на картинах за рахунок градації світла, пастельних тональностей, детермінації між згущенням кольору й емоційним напруженням. При цьому, попри формальну схожість з імпресіонізмом, це було більшою мірою рефлексивне, медитативне занурення у колірну палітру онтологічної реальності, подібну до магічної функції мови [1, с. 122–161]. Скоріше це було схоже на співтворення такої реальності, ніж її репрезентацію на полотні: саме у цій полісистемі колір набув формату структури, лакуни пам'яті [8, с. 260–264]. В результаті вищезазначеного, щезла чіткість обрисів, проте лишилося хитке хронотикальне відчуття суб'єкта, схоже на емоційне відлуння або спогад об'єкта.

Не менш вагомою у роботах згаданих пейзажистів була і роль світа, ретрансльована структурою мислення: показовою є його не джерельна природа, що натякає на барокову або імпресіоністичну практики. Разом із тим, світло на картинах представників КШПЖ розлите, неначе «вростає» у зображувану онтологічну реальність (матерію). Переважно воно вечірнє, осіннє або взагалі розмите, що виформовує ефект віддалення, дереалізації, сакралізації покладеного смислу, імпліцитного контексту тощо. Таким чином, художники не репрезентували той чи інший об'єкт онтологічної реальності,

натомість вписували його у світлову атмосферу та м'яку метафізику часу та самотутню екзистенцію у своїх роботах. Відповідно, унікальність використовуваного ними світла полягає у особливій функційності останнього: так, воно формує певний стан, який стає настроєвим лейтмотивом зображеного пейзажу [5, с. 42–52].

Значущими є і тематичні пріоритети митців КШПЖ, репрезентативні щодо певної емоційної, соціальної, культурної тощо інтенції (здебільшого це мотиви тиші, спокою, внутрішнього часу та тому подібного). При цьому безпосередньо тематичний спектр київських пейзажистів є доволі вузьким, оскільки митців цікавили сільські краєвиди, міські околиці, парки, річки, поля, окремі індустриальні елементи – все те, що можна віднести до периферії. Однак тематика їх робіт не була радикально обмежена, проте вони обирали локуси своїх картин усвідомлено, оскільки вбачали у них, першою чергою, символічне значення. Своєю чергою, природні форми, зображені у їхніх пейзажах мали символістську природу, будучи символами покладених глибоких смислів. Зокрема, вони (символи) ставали носіями спокою, замислення, медитативної тиші та іншого, що протиставляється митцями пишній риторичі, помпезності й соціальному контракту та тому подібним речам.

Закономірно визначальною у роботах представників КШПЖ була роль пейзажу, яка актуалізувалась не у звичному соціально-реалістичному шаблоні, де він мав статус фону для трудового подвигу, а як атомізований конструкт. Так, у роботах митців люди відіграють функціонально протилежну роль: вони або відсутні, або ледь окреслені, малопомітні. Зокрема, це тіні, далекі фігури та/або частини ландшафту, що дозволяє говорити про актуалізацію усвідомленої художниками практики де-персоналізації заради універсалізації. Останнє пов'язане з тим, що на полотнах представників угруповання пейзаж перестає бути промовистою деталлю, фоном для чогось, стаючи узагальненим, наративним, тобто не подією, а станом душі (об'єкта і суб'єкта).

З самотутністю ролі пейзажу у митців пов'язані образи осені, вечора, туманів, що є мотивами переходу, наявні у низці полотен художників. У рецепції представників КШПЖ окреслені мотиви представлені у вищезазначеному прагненні до осінніх сцен, сутінків, зів'ялої трави, легкого туману і так далі. Показово, що все окреслене у рецепції художників не набуло рис декадансу, оскільки сутнісно було не смутком, тугою тощо, а метафорою переходу, порогу, напівсну, оновлення та тому подібного. Внаслідок цього окреслені мотиви сповнені особливого, сакрального виміру онтологічної реальності, яка виявляється у контекстах, натяках, шепоті листя та інших образах. Саме у цих мотивах пейзажисти заклали інтенції уповільнення, у яких втілюється самотутній, не фіксований час, а індивідуальний (внутрішній), тобто суб'єктивний.

Нерозривно пов'язаний з мотивами переходу міський ландшафт, представлений у творчості художників угруповання локусом зниклого, що засвідчене самотутністю висвітлення пейзажів Києва у роботах митців. Вищезазначено, що у фокусі їхньої уваги була периферія, тому зображались переважно не центральні райони столиці, а її околиці, тихі дворики, вікна, огорожі та тому подібне [5, с. 42–52]. При цьому роботи художників не є дескриптивними щодо міста, а скоріше реперезентативними щодо його атмосфери, настрою тощо, що дозволяє позиціонувати їх у координатах культурної та/або історичної пам'яті, а також соціально («подієвої») історії.

Мовиться про те, що у роботах представників КШПЖ немає звичної метушні, динаміки, транспортних засобів або інших побутових елементів. Натомість наявні світло й фактура, на які накладається тінь присутності об'єкта (самого художника), з якою пов'язаний концепт сповільненого (суб'єктивного) часу. Детермінована останнім актуалізована у картинах сповільнена пам'ять – образний ряд, у якому приховане емоційне минуле зображуваних форм.

Важливою в контексті аналізованої проблематики є динаміка поколінь представників угруповання, оскільки вона впливала на

існування КШПЖ у широкому спектрі практик: від реалізму до метафізики. Окреслена специфіка стала підґрунтям для вивчення динаміки угруповання: так, останнє не застигло у академічній традиції, будучи відкритою системою. Разом із тим, КШПЖ була притаманна наступність, змінність і послідовність використовуваних практик, поєднана з рефлексивністю, медитативністю та унікальним темпоральним чуттям, а також просторовою організацією робіт.

Згадаємо також продуктивну в контексті чуттєвого виміру творчості представників угруповання концепцію стадіальності сприйняття. Саме в межах останньої актуалізовано генезу репрезентації природи: від загального уявлення до детального аналізу. Зокрема, остання виявилась у градації усвідомлення певного подразника (зображуваного у роботі об'єкта) до локалізації його параметризації (форми, положення тощо). Відповідна, означена тяглість практик, змінність поколінь тощо КШПЖ представлена самотутнім витлумаченням конструкта пейзажу. Разом із тим, відкритість інтерпертації не знаменувала атомізацію щодо історико-культурної наступності й тяглості, інтегруючись у багатозаровності покладеного смислу у рецепції митців.

Так, для першого покоління (1940–1960-ті рр.) притаманний споглядальний реалізм, його представниками були М. Глущенко, С. Шишко, І. Штільман, Т. Яблонська та інші. Саме це покоління було поетичним фундаментом угруповання: роботи його представників тяжіють до спостереження і фіксації стану, переважно з ідеалізованим, однак не патетичним, забарвленням. Натомість увага другого покоління (1970–1980-ті рр.) була зосереджена більшою мірою на ліричній редукції, представниками цього покоління були Г. Гавриленко, А. Пламеницький, О. Шовкуненко (пізній) та інші. Окресленому етапу існування КШПЖ притаманний перехід від опису, який набуває невизначених рис, до узагальнення, завдяки якому зображення стає фрагментованим, а сюжет – умовним.

У третьому поколінні (1990–2000-ті рр.) актуалізованим метафізичний пейзаж, його

представника були О. Животков, А. Криволап (ранній), П. Лебединець та інші. Саме у цьому поколінні жанр пейзажу здобув найбільші трансформації: так, природа втратила ознаки описового об'єкта, ставши компонентом низки полісистем (колористичної, ритмічної та інших), а інколи – ілюзією пейзажності. Відповідно, вибір розміру, техніки, композиції та іншого представниками КШПЖ був результатом ретельного планування та аналізу природних форм, детермінованих порухами душ митців [12].

Окреслена замисленість, філософічність та медитативність праць представників угруповання продукувала побудову особливої гармонії у вимірі композиції. Остання увиразнювала красу, динамічність та, одночасно, плинність природних форм, водночас імплементуючи в себе додаткові композиційні принципи (асиметрії, домінуючих елементів та іншого). Внаслідок цього підхід митців до формування пейзажних робіт продукував самотутню динаміку, недомовленість та специфічний баланс без формальної статичності пейзажів.

Також значущою у цьому контексті є згадана ризомність, яка використана мистцями для створення ритму композиції. Зокрема, повторення природних форм (квітів, листя та тому подібного) формує відчуття цілісності представленої на полотні картини світу. При цьому самотутня колористика і строкастість актуалізованих текстур підвищує динаміку зображення й додає інтересу глядачу, оскільки дозволяє уникнути одноманітності пейзажотворення.

Майстерно обіграні у роботах і провідні лінії, які, подібно до дороговказів, виструнчують напрям погляду глядача у картині: до прикладу, це може бути стежка або інша лінія, яка вифокусовує рух, захожуючи вивчати певні ділянки полотна. Згаданий принцип контрасту не знаходить достатнього використання, оскільки він лише б посилив візуальну експансію, концептуально не вкладаючись у задум представників КШПЖ. Переважно він актуалізований для фокусування уваги глядача на вагомих віхах композиції, продукуючи враження глибини, яке митці передають ритмікою, світлом тощо.

Висновки. Отже, художньо-образна структура і тематичні пріоритети митців КШПЖ мають специфічну природу. Мовиться про те, що образний лад цього жанру у другій половині ХХ – початку ХХІ століття не може бути зведений до певних традиційних елементів відображення природи або стилістичного канону. Внаслідок цього аналізований жанр у рецепції представників угруповання набуває функціональної ролі, стаючи засобом візуального мислення, носієм перехідності, низки станив, розмитої темпоральності (суб'єктивного часу), а також репрезентатом української ідентичності.

Зокрема, українські художники у Києві не лише висвітлювали рідні (місто та периферія) природні форми, а й створювали питому філософську екосистему тиші, медитативного споглядання й уповільнення. Відповідно, це дозволило інтегрувати під час вивчення їхніх робіт культурно-мистецький спадок українського пейзажу. Останній увиразнив самотутність генези пейзажних творів для національної та світової художньої культурної практики в контексті аналізу художньо-образної структури праць представників КШПЖ.

Виокремимо ці чинники: а) переважання асиметричних елементів, нефронтальних композицій з розмитим фокусом; б) унікальна гра зі світлом (приглушеним, м'яким тощо) без актуалізації просторової організації; в) частотність залучення колористики замість деталізації звичних ліній з униканням контрастування (чи використанням м'якого контрасту), що продукує периферійність конкретного; г) тенденційність зображення за відсутності героїв (якщо люди є, то вони більше тіні, ніж активні учасники простору), а причина і наслідок тривкі (взаємопроникні); г) ризомність тематики та форм: осінь, вечір, квіти, річки тощо – репрезентивні щодо онтологічної реальності на противагу внутрішньому світу (досвіду часу, культурної пам'яті тощо).

Відповідно, пейзаж постає проєкцією внутрішнього перехідного стану, простором переходу, споглядання невимовного тощо.

При цьому актуалізовані митцями практики були наступними щодо культурного, історико-соціального та, власне, онтологічного досвіду українців. Зокрема, вони втілювались представниками КШПЖ через послідовний розвиток від реалістичного споглядання до зведення до сутності образу.

Відтак, КШПЖ позиціонуємо репрезентантом унікальної художньої традиції, у межах якої інтегровано наступність

використовуваних практик, емоційну автономію, естетику побутового та поетикального стану. Питомим внеском митців угруповання став не лише розвиток пейзажотворення, а також його трансформація у особливу візуальну мову тиші. Параметризація, самотність та специфіка формування такої мови в межах КШПЖ становить особливий інтерес, складаючи перспективу подальших досліджень аналізованої проблематики.

Література:

1. Асєєва Н. Ремінісценції імпресіонізму в українському живопису ХХ ст. *Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. : у 2 кн. Кн. 1.* / ред.упоряд. О. Авраменко. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 122–161. *Internet Archive* : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/ухсbyd9s> (дата звернення: 19.12.2025).
2. Білецький П. О. Українське мистецтво другої половини ХVІІ–ХVІІІ століть. Київ : Мистецтво, 1981. 159 с.
3. Бондарчук Н. О. Пейзаж у живописі кримських художників ХХ ст. (традиції, стильова еволюція, тенденції розвитку) : дис. ... канд. мист-ва : 17.00.05 / Харківська державна академія дизайну й мистецтв. Харків, 2017. 474 с. *Львівська національна академія мистецтв* : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/6wx4fbsm> (дата звернення: 19.12.2025).
4. Братусь І. В., Дениско О. А. Дослідження пейзажного жанру у творчості київських художників другої половини ХХ ст. *Інноваційний розвиток науки нового тисячоліття* : матеріали ІІІ Міжнародної науковопрактичної конференції, м. Чернівці, 2526 травня 2018 року. Херсон : *Молодий вчений*, 2018. С. 8–9. *Інституційний репозиторій Київського столичного університету імені Бориса Грінченка* : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/5xdcnjd9> (дата звернення: 19.12.2025).
5. Гейко С. М. Іронізм та реалізм у європейському модернізмі. Художня культурна. *Актуальні проблеми*. 2008. Вип. 5. С. 42–52. *Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського* : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/2s48cbvj> (дата звернення: 19.12.2025).
6. Глуценко Микола. *Аукціонний Дім Goldens* : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/3zjzfwuu> (дата звернення: 19.12.2025).
7. Жаборюк А. А. Український живопис останньої третини ХІХ – початку ХХ століття : [монографія]. Київ-Одеса : Лебідь, 1990. 312 с.
8. Заїка Г. О. Традиції реалістичного живопису у відображенні київського міського пейзажу художників 1970–1980-х рр. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 1. С. 260–264. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327964> (дата звернення: 19.12.2025).
9. Історія НАОМА. Олімп мистецької освіти: з відстані Сторіччя. *Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури* : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/bdfukewe> (дата звернення: 19.12.2025).
10. Капшукова О. С. Еволюція творчості Миколи Глуценка 1960–1970х років. Дослідження колекції Дніпровського художнього музею : дис. ... д-ра філософ. з мист-ва : 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв України. Київ, 2025. 229 с. *Репозитарій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв України* : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/mtc2su2f> (дата звернення: 19.12.2025).
11. Київ в образотворчому мистецтві ХІІ–ХХ століть / упоряд. Ю. В. Белічко, В. П. Підгора. Київ : Мистецтво, 1982. 335 с.
12. Лобановський Б. Б., Говдя П. І. Українське мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ ст. Київ : Мистецтво, 1989. 204 с.
13. Мельничук І. Історія пейзажної майстерні в Київському державному художньому інституті 19461959 рр. Методичні аспекти освітнього процесу. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 54, Т. 2. С. 57–62. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/54-2-8> (дата звернення: 19.12.2025).
14. Овсійчук В. Українське мистецтво другої половини ХVІ – першої половини ХVІІ ст. Київ : Наукова думка, 1985. 182 с.
15. Розмай Незалежної України. Художники Києва. Українське образотворче мистецтво 1991–2011 років : Живопис, графіка, скульптура. Київ : Криниця, 2011. 648 с.

16. Ситник І. В. Творча діяльність Тетяни Яблонської у контексті культурномистецьких процесів України середини ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... дра філософії / Міністерство освіти і науки України, Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2023. 379 с. *Інституційний репозиторій Київського столичного університету імені Бориса Грінченка* : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/pkd55m49> (дата звернення: 19.12.2025).

17. Скаканді Ю. Ю. Мистецтво пейзажу. *Вісник Київського національного університету технологій та дизайну. Серія «Технічні науки»*. 2015. № 5 (90). С. 254–260. *Електронний архів КНУТД* : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/ус6m2ftk> (дата звернення: 19.12.2025).

18. Сприйняття. *Горюх* : онлайн-бібліотека : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/8dhtpnjy> (дата звернення: 19.12.2025).

19. Стрельцова С., Зайцева В. Формування та розвиток шкіл «старих майстрів» доби ренесансу та бароко в Європі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип 52, Т. 3. С. 79–86. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-3-10> (дата звернення: 19.12.2025).

20. Український живопис кінця 19–20 століття. *ПроArt (історія образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва)* : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/3a79par5> (дата звернення: 19.12.2025).

21. Яблонська Т. Літо. *WikiArt* : енциклопедія візуальних мистецтв : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/32efnbpp> (дата звернення: 19.12.2025).

22. Яланський А. В. Принципи формування цілісного сприйняття і відтворення академічного живопису тонових і колірних співвідношень. *Українська академія мистецтва*. 2014. Вип. 22. С. 125–133. *Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського* : вебсайт. URL: <https://tinyurl.com/2b9pxt2t> (дата звернення: 19.12.2025).

References:

1. Asieieva, N. (2006). Reministsentsii impresionizmu v ukrainskomu zhyvopysu XX st. [Reminiscences of Impressionism in Ukrainian Painting of the 20th Century]. In O. Avramenko (Ed.), *Narysy z istorii obrazotvorchoho mystetstva Ukrainy XX st.* (Vol. 1, pp. 122–161). Kyiv : Intertekhnolohiia. [Internet Archive]. Retrieved from: <https://tinyurl.com/ухсbyd9s> (date of access: 19.12.2025).

2. Biletskyi, P. O. (1981). *Ukrainske mystetstvo druhoi polovyny XVII–XVIII stolit* [Ukrainian Art of the Second Half of the 17th–18th Centuries]. Kyiv : Mystetstvo.

3. Bondarchuk, N. O. (2017). *Peizazh u zhyvopysi krymskykh khudozhnykiv XX st. (tradytsii, stylova evoliutsiia, tendentsii rozvytku)* [Landscape in the Painting of Crimean Artists of the 20th Century]. PhD dissertation (Art Studies). Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv. [Website]. Retrieved from: <https://tinyurl.com/6wx4fbsm> (date of access: 19.12.2025).

4. Bratus, I. V., & Denysko, O. A. (2018). *Doslidzhennia peizazhnoho zhanru u tvorchosti kyivskykh khudozhnykiv druhoi polovyny XX st.* [Research of the Landscape Genre in the Works of Kyiv Artists of the Second Half of the 20th Century]. In *Innovatsiinyi rozvytok nauky novoho tysiacholittia* (pp. 8–9). Kherson : Molodyi vchenyi. [Institutional Repository]. Retrieved from: <https://tinyurl.com/5xdcnjd9> (date of access: 19.12.2025).

5. Heiko, S. M. (2008). Ironizm ta realizm u yevropeiskomu modernizmi [Irony and Realism in European Modernism]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 5, 42–52. [Website]. Retrieved from: <https://tinyurl.com/2s48cbvj> (date of access: 19.12.2025).

6. Hlushchenko, Mykola. (n.d.). *Auction House Goldens*. [Website]. Retrieved from: <https://tinyurl.com/3zjzfwuu> (date of access: 19.12.2025).

7. Zhaboriuk, A. A. (1990). *Ukrainskyi zhyvopys ostannoii tretyni XIX – pochatku XX stolittia* [Ukrainian Painting of the Last Third of the 19th – Early 20th Century]. Kyiv–Odesa: Lebid.

8. Zaika, H. O. (2025). *Tradytsii realistychnoho zhyvopysu u vidobrazhenni kyivskoho miskoho peizazhu khudozhnykiv 1970–1980-kh rr.* [Traditions of Realistic Painting in Kyiv Urban Landscape of the 1970s–1980s]. *Visnyk NAKKKiM*, 1, 260–264. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2025.327964>

9. *Istoriia NAOMA. Olimp mystetskoï osvity: z vidstani storichchia* [History of NAOMA. Olympus of Art Education]. (n.d.). National Academy of Fine Arts and Architecture. [Website]. Retrieved from: <https://tinyurl.com/bdfukewe> (date of access: 19.12.2025).

10. Kapshukova, O. S. (2025). *Evoliutsiia tvorchosti Mykoly Hlushchenka 1960–1970-kh rokiv* [Evolution of Mykola Hlushchenko's Artistic Work in the 1960s–1970s]. Doctoral dissertation. National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv. [Website]. Retrieved from: <https://tinyurl.com/mtc2su2f> (date of access: 19.12.2025).

11. Belichko, Yu. V., & Pidhora, V. P. (Eds.). (1982). *Kyiv v obrazotvorchomu mystetstvi XII–XX stolit* [Kyiv in Fine Art of the 12th–20th Centuries]. Kyiv: Mystetstvo.

12. Lobanovskyi, B. B., & Hovdia, P. I. (1989). *Ukrainske mystetstvo druhoi polovyny XIX – pochatku XX st.* [Ukrainian Art of the Second Half of the 19th – Early 20th Century]. Kyiv: Mystetstvo.

13. Melnychuk, I. (2022). Istoriiia peizazhnoi maisterni v Kyivskomu derzhavnomu khudozhnomu instytuti 1946–1959 rr. [History of the Landscape Studio at Kyiv State Art Institute]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 54(2), 57–62. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/54-2-8>

14. Ovsiihuk, V. (1985). Ukrainske mystetstvo druhoi polovyny XVI – pershoi polovyny XVII st. [Ukrainian Art of the Late 16th – Early 17th Century]. Kyiv: Naukova dumka.

15. Rozmai Nezaleznoi Ukrainy. Khudozhnyky Kyieva [Blossoming of Independent Ukraine. Artists of Kyiv]. (2011). Kyiv : Krynytsia.

16. Sytnyk, I. V. (2023). Tvorchia diialnist Tetiany Yablonskoi u konteksti kulturno-mystetskykh protsesiv Ukrainy seredyny XX – pochatku XXI st. [Creative Activity of Tetiana Yablonska]. PhD dissertation. Borys Grinchenko Kyiv University. [Website]. Retrieved from: <https://tinyurl.com/pkd55m49> (date of access: 19.12.2025).

17. Skakandi, Yu. Yu. (2015). Mystetstvo peizazhu [Art of Landscape]. *Visnyk KNUTD. Technical Sciences*, 5(90), 254–260. [Website]. Retrieved from: <https://tinyurl.com/yc6m2ftk> (date of access: 19.12.2025).

18. Spryiniattia [Perception]. Horokh Online Library. [Website]. Retrieved from: <https://tinyurl.com/8dhtpnjy> (date of access: 19.12.2025).

19. Streltsova, S., & Zaitseva, V. (2022). Formuvannia ta rozvytok shkil “starykh maistriv” doby renesansu ta baroko v Yevropi [Formation and Development of “Old Masters” Schools]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 52(3), 79–86. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-3-10>

20. Ukrainskyi zhyvopys kintsia XIX–XX stolittia [Ukrainian Painting of the Late 19th–20th Century]. ProArt. [Website]. Retrieved from: <https://tinyurl.com/3a79par5> (date of access: 19.12.2025).

21. Yablonska, T. Lito [Summer]. WikiArt. [Website]. Retrieved from: <https://tinyurl.com/32efnbpp> (date of access: 19.12.2025).

22. Yalanskyi, A. V. (2014). Pryntsypy formuvannia tsilisnoho spryiniattia akademichnoho zhyvopysu tonovykh i kolirnykh spivvidnoshen [Principles of Forming Integral Perception of Academic Painting]. *Ukrainska akademiia mystetstva*, 22, 125–133. [Website]. Retrieved from: <https://tinyurl.com/2b9pxt2t> (date of access: 19.12.2025).

Стаття надійшла: 21.11.2025

Прийнято: 12.12.2025

Опубліковано: 30.12.2025

УДК 7.05:398(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.6.18>**Михайлюк Ольга Юрївна,**

доктор філософії з дизайну,
доцентка кафедри графічного дизайну
Київської державної академії декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
ORCID ID: 0000-0002-4934-5937
mykhailiuk.oy@gmail.com

Писаренко Катерина Анатоліївна,

здобувачка другого (магістерського) рівня освіти
кафебри графічного дизайну
Київської державної академії декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
ORCID ID: 0009-0000-2850-4604
cat.pisarenko2017@gmail.com

Гула Євген Петрович,

старший викладач кафедри рисунка
Київської державної академії декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
ORCID ID: 0000-0002-3559-2179
evgenush.gula@gmail.com

Сивирин Юрій Вадимович,

викладач кафедри рисунка
Київської державної академії декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
ORCID ID: 0009-0004-7287-7757
sivirin.yuriy@gmail.com

МІФОЛОГІЧНІ ОБРАЗИ У ТВОРАХ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ

У роботі надано результати комплексного дослідження специфіки інтегрування міфологічних образів у твори графічного дизайну. Відзначено, що міфологія є багатим культурним надбанням, властивим кожній етнічній групі, а звернення до її традиційних символів та персонажів є джерелом натхнення при розробці нових зразків візуальних продуктів. Виявлено, що візуальне уособлення міфологічних сюжетів та символів є інструментом культурної комунікації, викликає глибокий емоційний відгук у глядача, впливає на сприйняття історії та традицій, формує колективну пам'ять та цілісне бачення минулого певної етнічної групи. Для цілісного розуміння ролі міфологічних образів у сучасному графічному дизайні узагальнено та систематизовано їх основні функціональні аспекти, серед яких символічно-репрезентативний, брендинговий, емоційний, естетично-декоративний, ідентифікаційний, комунікативний, освітній, концептуальний та сюжетний. Акцентовано увагу на формуванні змістовного, естетично досконалого та художньо виразного дизайн-продукту шляхом глибокого осмислення міфологічних мотивів та їх адаптації до актуальних культурних і соціальних контекстів.

Окреслено сучасні можливості для креативної трансформації і стилізації образу та, водночас, зазначено про ризики руйнування або викривлення його первинного значення та дезінформації цільової аудиторії при недотриманні головних автентичних особливостей і культурного змісту міфологічного сюжету. Надано приклади адаптації міфологічного образу до сучасних потреб графічного дизайну. Доведено, що ретельне вивчення архетипних характеристик персонажів різних етнічних і культурних традицій забезпечує точну ідентифікацію та створює підґрунтя для цілісного й узгодженого їх використання у різних напрямках графічного дизайну.

Розглянуто питання популяризації та відтворення українських міфологічних образів у контексті збереження національної ідентичності та зазначено про необхідність в обґрунтованому доборі складових візуального відображення, які чітко вирізнятимуть і позначатимуть їх етнокультурну приналежність. Визначено сфери візуального середовища, де використання міфологічних персонажів та символів є найбільш розповсюдженим сьогодні, окреслено передумови їх подальшої інтеграції у твори графічного дизайну.

Ключові слова: міфологічні образи, графічний дизайн, ідентифікація, українська міфологія, культурна комунікація.

Mykhailiuk Olga, Pysarenko Kateryna, Gula Yevhen, Syvyryn Yurii. MYTHOLOGICAL IMAGES IN GRAPHIC DESIGN WORKS

The study presents the results of a comprehensive investigation into the specifics of integrating mythological imagery into graphic design works. It is emphasized that mythology constitutes a rich cultural heritage inherent to every ethnic group, and the use of its traditional symbols and characters serves as a source of inspiration for the development of new visual design products. The research reveals that the visual representation of mythological narratives and symbols functions as an instrument of cultural communication, evokes a profound emotional response in the viewer, influences the perception of history and traditions, and contributes to shaping collective memory and a coherent vision of the past of a given ethnic community.

To achieve a holistic understanding of the role of mythological imagery in contemporary graphic design, the key functional aspects of its application are summarized and systematized. These include symbolic-representational, branding, emotional, aesthetic-decorative, identificational, communicative, educational, conceptual, and narrative functions. The study highlights the importance of creating meaningful, aesthetically refined, and artistically expressive design products through deep reflection on mythological motifs and their adaptation to current cultural and social contexts.

Contemporary opportunities for the creative transformation and stylization of mythological images are outlined, while attention is also drawn to the risks of distorting or undermining their original meaning, as well as the potential for misleading audiences if essential authentic features and cultural content are not properly preserved. Examples of adapting mythological imagery to current graphic design needs are provided. It is demonstrated that careful examination of the archetypal characteristics of characters from various ethnic and cultural traditions ensures accurate identification and establishes a foundation for their coherent and consistent use across multiple areas of graphic design.

The study addresses the issue of popularizing and reinterpreting Ukrainian mythological imagery in the context of preserving national identity and emphasizes the necessity of a well-grounded selection of visual components that distinctly signify their ethnocultural affiliation. The spheres of the contemporary visual environment where mythological characters and symbols are most commonly employed are identified, and the prerequisites for their further integration into graphic design are outlined.

Key words: mythological images, graphic design, identification, Ukrainian mythology, cultural communication.

Вступ. Сьогодні процеси глобалізації зумовлюють потребу у поверненні до національних тем у візуальному середовищі, через що можна спостерігати активне використання елементів та символів культурної спадщини, зокрема і міфологічних образів. Міфологія є багатим культурним надбанням, властивим кожній етнічній групі, що передається з покоління в покоління, пояснює певні релігійні уявлення і світогляд в цілому, об'єднує та ідентифікує людей за національними ознаками. Символи, персонажі та їх атрибути стають невичерпним джерелом натхнення, інтегруючись у твори сучасного графічного дизайну, однак, їх використання не може відбуватися лише шляхом змальовування чи копіювання. Глибоке осмислення міфологічних образів, їх адаптація до актуальних

культурних і соціальних контекстів, за умови збереження всіх автентичних ознак, сприяє формуванню змістовного, естетично досконалого та художньо виразного дизайн-продукту.

Попри розпорошені у різних джерелах дослідження використання фольклорних та міфологічних елементів у мистецтві, а також їх інтеграції та інтерпретації саме у творах графічного дизайну залишається не достатньо вивченим. Отже, очевидною є необхідність системного дослідження образів міфології, репрезентованих у візуальному просторі, а саме визначення їх функцій та культурної значущості, трансформацію та оновлення змісту, актуальність у контексті сучасних дизайн-практик.

Матеріали та методи. Дослідження міфологічних образів у творах графічного

дизайну ґрунтується на попередньому вивченні певних аспектів національних мотивів, таких як культурна цінність, функції та можливості, сучасний стан їх використання у візуальному середовищі тощо. Зокрема, авторами [1; 2] визначено та охарактеризовано вплив міфології та її образів на процеси культурного, соціального та історичного життя країни, розглянуто особливості української міфології, виявлені через термінологічні, історичні та культурні відомості. Здійснено аналіз впливу міфів на уявлення про світ і природу людини, формування національної та культурної ідентичності, а також визначено ряд важливих функцій міфологічних образів у продуктах дизайну.

Функціональне значення міфологічних образів у творах графічного дизайну частково розглядають у своїх працях Ян В. та Сун В., а також Борисова С. і Семенова Є. [3; 4]. Автори [3] акцентують увагу на необхідності звернення до національних традицій, їх інтеграції у візуальне середовище. Надано результати аналізу культурної та художньої цінності міфологічних образів, їх художні концепції та приклади застосування у творах графічного дизайну. У свою чергу, науковці [4] у своїй роботі розглядають можливості застосування елементів та образів міфології у сучасному графічному дизайні з метою збереження культурної спадщини, підвищення естетичної досконалості продуктів дизайну тощо.

У працях авторів [7; 8] здійснено порівняльний аналіз характеристик міфологічних образів божеств різних етнічних традицій, що сприяло їх ідентифікації, подальшому дослідженню та виокремленню унікальних рис, притаманних кожній культурі та її персонажам. Особливості інтеграції міфологічних образів у твори сучасного графічного дизайну висвітлює ряд публікацій науковців Колісник О., Потрашкової Л., Літвінової О., Грицай А., Мельник О., Кравченко О., Манич Н., Федотової Н., Сиваш І. [5; 10; 11; 12; 23]. У дослідженнях розкрито вплив традиційних українських елементів на сучасний дизайн, визначено ключові аспекти формування національного стилю у графічному дизайні,

виявлено загальні тенденції використання міфологічної тематики в сучасній творчості. Розглянуто особливості візуально-образної та графічної мови та сформовано принципи їх ідентифікації, визначено, що дизайн в етнічному стилі відіграє важливу роль у збереженні ідентичності народу, оскільки він втілює культурні та традиційні цінності в різних сферах життя, зокрема і через застосування, цитування та переосмислення традиційних українських мотивів, колірної палітри, елементів національної символіки, шрифтів з українською історичною візуальною основою, зображень національних традицій та обрядів тощо. Отже, попередні дослідження зосереджувалися переважно на окремих аспектах міфологічних образів, тоді як цілісного та системного вивчення цієї теми не проводилося.

Результати. Міфи і легенди є важливою частиною історії, культурних традицій, а також джерелом творчого натхнення для сюжетів мистецьких праць. Відомо [1], що міф є відображенням уявлень певної етнічної спільноти про образи надприродних істот, сили природи тощо та пояснює походження людини, богів, духів, систему цінностей, страхів і засад життєдіяльності. Міфологічні твори передаються з покоління в покоління, створюючи глибокий зв'язок з історією народу, що вирізняє його з-поміж інших та ідентифікує в епоху глобалізації. Від появи міфів і до сьогодення сформувалися сталі образи, що беруть початок з фольклору, літературних джерел та інтегруються у твори мистецтва, зокрема й у дизайн.

Міфологічні образи є візуальним відображенням персонажів, сюжетів, мотивів або символів, мають глибоку змістову наповненість, містять культурну цінність, оскільки передають сенс, сформований протягом століть етнічною групою, транслюють її бачення та уявлення [2]. У графічному дизайні міфологічний персонаж є не лише сюжетним елементом, а й інструментом комунікації, що викликає глибокий емоційний відгук у глядача. Через образність міфологія впливає на сприйняття історії та традицій, формує колективну пам'ять певної

етнічної групи. Шляхом графічного візуального уособлення сюжетів, персонажів та символів відтворюється цілісне бачення минулого, що сприяє формуванню сучасної культури. Для цілісного розуміння ролі міфологічних образів у сучасному графічному дизайні доцільно розглянути їх основні функціональні аспекти, зокрема, символічно-репрезентативний, брендинговий, емоційний, естетично-декоративний, ідентифікаційний, комунікативний, освітній, концептуальний та сюжетний (рис. 1).

Міфологічні образи знаходять відображення у графічних творах різного призначення, зокрема в оформленні книжок, пакування продукції, настільних ігор, логотипів і фірмових знаків, ілюстрацій для соціальних мереж, календарів, постерів, поштових марок тощо. Найбільш поширеним у графічному дизайні є використання міфологічних

образів у книжкових виданнях та артбуках, що зумовлено фольклорними мотивами літературних творів і потребою в їх ілюстративному супроводі. Через інтеграцію міфологічних мотивів твори графічного дизайну набувають не лише естетичного, а й комунікативного та культурно-символічного значення, таким чином сприяючи збереженню національної спадщини.

Відтворюючи у своїх роботах міфологічні мотиви, дизайнер звертається до літературних джерел, що містять пояснення певних явищ, описують зібрані уявлення про візуальну складову досліджуваного об'єкта, його архетипні особливості тощо та забезпечують глибше розуміння й усвідомлене формування візуальної концепції [4]. В той же час, слід зауважити, що розвиток графічного дизайну залежить від сучасних тенденцій й вимог цільової аудиторії, отже всі його художні



Рис. 1. Використання міфологічних образів у сучасному графічному дизайні та їх функціональні аспекти

форми та образи потребують ретельного переосмислення і обґрунтування [5]. Досить часто у стилізованих міфологічних образах можна спостерігати спрощення форм, динамічні композиційні рішення, кольоро-фактурні акценти, що передають особливості характеру персонажа, різноманітне художньо-графічне втілення, використання контрастних форм тощо. Сьогодні розвиток цифрових технологій відкриває широкі можливості для креативної трансформації і стилізації образів, зрозумілих та доступних для широкої аудиторії споживачів.

Однак, повна модернізація може зруйнувати первинне значення міфологічного образу й викривити його, дезінформуючи цільову аудиторію. Дотримання головних автентичних особливостей міфологічного сюжету сприяє збереженню глибокого культурного змісту та дає можливість етнічним мотивам отримати нове життя у сучасному візуальному просторі.

Серед прикладів адаптації міфологічного образу до сучасних потреб графічного дизайну є еволюція логотипу компанії Starbucks, у центрі якого зображено персонажа грецької міфології. Зміни, яких зазнав логотип упродовж свого розвитку, відображають дизайнерські тенденції відповідних періодів (рис. 2) [6]. Простежується використання фірмової кольорової гами, модернізація міфологічного персонажа зі збереженням його впізнаваності, спрощення форм та перехід від чіткої симетрії до легкої асиметрії.

Наприклад, у міфологіях різних етнічних традицій, зокрема, Зевс у грецькій, Перун у слов'янській, Тор у скандинавській, репрезентують архетипну модель божественної сили, пов'язаної зі стихійною енергією

небесного вогню. Вищезазначені персонажі мають аналогічні характеристики не лише у контексті міфологічних властивостей, а й у способах їх візуального відтворення [7; 8]. Серед спільних рис можна виокремити гіперболізацію образу та динамічну композицію у його візуалізації. Однак, особливої уваги заслуговують індивідуальні риси зовнішнього вигляду, специфічні функції та атрибути, що допомагають ідентифікувати персонажа у певній етнічній візуальній традиції. Таким чином, звернення до літературних джерел та узгодженість архетипних характеристик забезпечує можливість ідентифікації міфологічних образів та створює підґрунтя для їх цілісного застосування в різних напрямках графічного дизайну (рис. 3).

Актуальним сьогодні є питання популяризації та відтворення українських міфологічних образів з огляду на їх приналежність до слов'янської культурної традиції, представлені не лише в Україні, а й інших країнах Центральної Європи. Тож, очевидно є необхідність в обґрунтованому доборі елементів відтворення персонажів, які чітко вирізнятимуть і позначатимуть їх належність до конкретної країни та культурної спільноти. Наприклад [9], в ілюстраціях А. Базилевича до твору І. Котляревського «Енеїда» персонажі римської міфології набувають ознак українського козацького стилю через використання характерних асоціативних елементів, а саме традиційних кольорів, орнаментів, деталей одягу, озброєння тощо. Таким чином, у процесі культурної адаптації міфологічного матеріалу універсальні образи поєднуються з національною візуальною традицією, формуючи впізнаваний контекст для класичних персонажів (рис. 4).



Рис. 2. Еволюція логотипу компанії «Starbucks»



Рис. 3. Сучасні зображення міфологічних персонажів у графічному дизайні: а – Зевс, 2022 р., Чехія; б – Перун, 2020 р., Україна; в – Тор, 2025 р., Молдова



Рис. 4. Ілюстрації до твору «Енеїда», Базилевич А., 1968 р.

Слід зауважити, що присутність міфологічних мотивів у сучасному візуальному просторі України є досить обмеженою через недостатню кількість інформації про персонажів та домінування соціально важливих тем у графічному дизайні [2; 4; 10; 11]. Водночас спостерігається зростання інтересу до національних символів, які формують візуальну культуру у контексті етнічної ідентичності [13]. Відбувається відродження міфологічних образів, що дедалі частіше стають основою для нових графічних рішень. Наприклад, після демонстрації українського фентезійного кінематографічного твору «Мавка. Лісова пісня» у 2023 році, образи, створені на основі міфології та народних мотивів, почали використовувати не лише у кіномистецтві, а й у графічному дизайні, сувенірному виробництві, айдентиці

брендової продукції тощо [2]. Крім того, міфологічні мотиви сьогодні інтегруються і в комерційний дизайн, а саме в художньо-графічні рішення пакування продукції. Значний внесок у поширення та актуалізацію теми здійснюють і різноманітні культурні проекти, які через інтерактивні медіа формують інтерес аудиторії молодшої вікової категорії до української міфології. Елементи міфологічної символіки можна спостерігати і у різноманітних проєктах графічного дизайну, зокрема в оформленні марок, календарів, плакатів, авторських ілюстрацій, що свідчить про поступову їх інтеграцію у сучасне візуальне середовище.

Висновки. У результаті дослідження встановлено, що міфологічні образи становлять вагомий культурний ресурс, здатний забезпечити графічний дизайн змістовними,

емоційно насиченими та символічно виразними рішеннями. Виявлено, що інтеграція міфологічних мотивів у сучасну візуальну комунікацію сприяє підсилению художньої виразності дизайн-продукту, виконує культурно-ідентифікаційну функцію, формує зв'язок сучасного глядача з історичною пам'яттю та традиціями певної етнічної спільноти.

Узагальнення функціональних аспектів використання міфологічних образів доводить можливість їх доцільного застосування в брендингу, освітніх і комунікаційних практиках, естетично-декоративних проєктах та концептуальних візуальних системах. Акцентовано, що графічне втілення міфологічних сюжетів потребує ретельного аналізу їх архетипних характеристик, чіткого дотримання автентичних культурних ознак та обґрунтованого добору візуальних елементів.

Окреслено сучасні тенденції до переосмислення міфологічних персонажів у візуальному просторі України, що проявляється у зростанні кількості дизайнерських продуктів, орієнтованих на національну культурну спадщину. Встановлено, що популяризація українських міфологічних образів потребує особливої уваги до етнокультурного контексту з метою уникнення втрати первинного змісту, спрощення або штучних стилізацій.

Отже, інтегрування міфологічних образів сприяє розвитку сучасного графічного дизайну, зокрема у формуванні ідентифікаційних, когнітивних та емоційних візуальних практик. Подальше залучення міфологічних мотивів у дизайнерські твори потребує системного вивчення традиційних джерел, удосконалення форм художнього переосмислення та сприяння їх поширенню у цифровому та інформаційному середовищі.

Література:

1. Мордовець О. С. Образи української міфології в естетичному вихованні та мистецькій практиці : кваліфікаційна робота : 29.11.2024. Кривий Ріг, 2024. 89 с.
2. Борисова С., Семенова Є. Етнічні симулярки в українському графічному дизайні. *Дизайн, візуальне мистецтво та творчість. Сучасні тенденції та технології* : зб. матеріалів доп. учасн. II Міжнар. наук.-практ. конф. Запоріжжя, 2023. С. 29–33.
3. Yang W., Sun W. Research on Visual Design based on Chinese Mythological Elements. *Journal of Innovation and Development*. 2023. Vol. 3, № 3. P. 22–28. DOI: <https://doi.org/10.54097/jid.v3i3.9787>
4. Борисова С., Семенова Є. Проєктування настінного календаря з використанням образів домашніх духів (слов'янська міфологія). *Design, visual art & creativity : International scientific & practical conference*. Запоріжжя: ЗНУ, 2024. С. 37–42.
5. Колісник О. В., Трикозенко А. І. Використання та трансформація етно-мотивів в сучасному графічному дизайні. «Синергія науки і бізнесу в повоєнному відновленні регіонів України» : Матеріали I Міжнар. наук.-практ. конф.. Одеса, 24–26 квітня 2024 р. С. 82–86.
6. The story of the Siren. *Starbucks Archive* : веб-сайт. URL: <https://archive.starbucks.com/record/the-story-of-the-siren> (дата звернення: 20.11.2025)
7. Javalgekar A. Indra, Zeus and Thor: A Comparative Study of Indo-European. *Foundation for Liberal and Management Education : Understanding Myths*. 2015. P. 2–17.
8. Святна М. С., Копилова Н. О. Слов'янська міфологія в мистецтві графіки: історико-культурний та художній аспекти. Одеса : ОДАБА, 2024. № 24. С. 297–300.
9. Базилевич А. Ілюстрації до поеми Івана Котляревського «Енеїда» 1982 р. *Музей книги і друкарства України* : веб-сайт. URL: <https://www.mkdu.com.ua/kolektsiia/kolektsiia-onlajn/anatolij-bazylevych-eneida-1982-g-onlajn/> (дата звернення: 20.11.2025)
10. Потрашкова Л. В., Літвінова О. А. Обґрунтування проєктних рішень з візуалізації персонажів української міфології засобами доповненої реальності. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Технічні науки*. 2023. № 5. Т. 34(73). С. 204–209. DOI: <https://doi.org/10.32782/2663-5941/2023.5/32>
11. Грицай А., Мельник О. Ідентифікація українських міфологічних образів у сучасному графічному дизайні. *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : зб. матеріалів III Міжнар. наук.-практ. конф. Київ: КНУТД, 22 квітня 2021 р. Т. 2. С. 34–36.
12. Кравченко О., Манич Н., Федотова Н. Демонічні образи в сучасній українській рекламі. *Образ*. 2022. Вип. 3(40). С. 84–93.
13. Сиваш І. О. Мотиви етнодизайну в сучасній візуальній культурі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ, 2024. № 2. С. 131–138. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308373>

References:

1. Mordovets, O. S. (2024). *Obrazy ukraïnskoi mifolohii v estetychnomu vykhovanni ta mystetskii praktytsi* [Images of Ukrainian mythology in aesthetic education and artistic practice] (Master's thesis). Kryvyi Rih, Ukraine. [in Ukrainian].
2. Borysova, S., & Semenova, Ye. (2023). Etnichni symuliarky v ukrainskomu hrafičnomu dyzaini [Ethnic simulacra in Ukrainian graphic design]. In *Dyzain, vizualne mystetstvo ta tvorchist. Suchasni tendentsii ta tekhnolohii: Proceedings of the 2nd International Scientific and Practical Conference* (pp. 29–33). Zaporizhzhia, Ukraine. [in Ukrainian].
3. Yang, W., & Sun, W. (2023). Research on visual design based on Chinese mythological elements. *Journal of Innovation and Development*, 3(3), 22–28.
4. Borysova, S., & Semenova, Ye. (2024). Proiektuvannia nastinnoho kalendaria z vykorystanniam obraziv domashnikh dukhiv (slovianska mifolohiia) [Designing a wall calendar using images of household spirits (Slavic mythology)]. In *Design, visual art & creativity: International scientific & practical conference* (pp. 37–42). Zaporizhzhia : ZNU. [in Ukrainian].
5. Kolisnyk, O. V., & Trykozenko, A. I. (2024). Vykorystannia ta transformatsiia etno-motyviv v suchasnomu hrafičnomu dyzaini [Use and transformation of ethnic motifs in modern graphic design]. In *Synerhiia nauky i biznesu v povoiennomu vidnovlenni rehioniv Ukrainy: Proceedings of the 1st International Scientific and Practical Conference* (pp. 82–86). Odesa, Ukraine. [in Ukrainian].
6. Starbucks Archive. (n.d.). *The story of the Siren*. Retrieved from: <https://archive.starbucks.com/record/the-story-of-the-siren>
7. Javalekar, A. (2015). *Indra, Zeus and Thor: A comparative study of Indo-European mythology*. Foundation for Liberal and Management Education: Understanding Myths (pp. 2–17). India.
8. Sviatna, M. S., & Kopylova, N. O. (2024). Slovianska mifolohiia v mystetstvi hrafičnykh: istoryko-kulturnyi ta khudozhnii aspekty [Slavic mythology in graphic art: Historical, cultural, and artistic aspects]. *Odesa State Academy of Civil Engineering and Architecture*, (24), 297–300. [in Ukrainian].
9. Bazylevych, A. (1982). *Iliustratsii do poemy Ivana Kotliarevskoho "Eneida"* [Illustrations to Ivan Kotliarevskyi's poem "Aeneid"]. Museum of Book and Printing of Ukraine. [in Ukrainian].
10. Potrashkova, L. V., & Litvinova, O. A. (2023). Obgruntuvannia proiektnykh rishen z vizualizatsii personazhiv ukraïnskoi mifolohii zasobamy dopovnenoï realnosti [Justification of design solutions for visualizing Ukrainian mythology characters using augmented reality]. *Scientific Notes of V. I. Vernadsky TNU. Technical Sciences*, 34(73)(5), 204–209. [in Ukrainian].
11. Hrytsai, A., & Melnyk, O. (2021). Identyfikatsiia ukrainskykh mifolohichnykh obraziv u suchasnomu hrafičnomu dyzaini [Identification of Ukrainian mythological images in contemporary graphic design]. In *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu: Proceedings of the 3rd International Scientific and Practical Conference* (Vol. 2, pp. 34–36). Kyiv: KNUTD. [in Ukrainian].
12. Kravchenko, O., Manych, N., & Fiedotova, N. (2022). Demonichni obrazy v suchasniï ukrainskii reklamii [Demonic images in modern Ukrainian advertising]. *Obraz*, 3(40), 84–93. [in Ukrainian].
13. Syvash, I. O. (2024). Motyvy etnodyzainu v suchasniï vizualniï kulturi [Ethnodesign motives in contemporary visual culture]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv: Scientific Journal*, (2), 131–138. [in Ukrainian].

Стаття надійшла: 11.11.2025

Прийнято: 28.11.2025

Опубліковано: 30.12.2025

УДК 7.012:7.05:7.011

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.6.19>**Педан Інна Вікторівна,**

старший викладач кафедри мультимедійного дизайну

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-6467-5248

inna.pedan.art@gmail.com

МОРФОЛОГІЧНИЙ ДЕТЕРМІНІЗМ У ПРЕДМЕТНОМУ ДИЗАЙНІ: ВІД ТІЛЕСНОСТІ ДО ТРАНСФОРМАЦІЇ

Метою статті є окреслення мистецтвознавчого дискурсу морфологічного детермінізму в предметному дизайні через призму взаємодії мистецьких практик, антропометричних норм та процесів трансформації форми. У дослідженні проаналізовано генезис формоутворення, де мистецтво виступає базовим «генетичним кодом» дизайну, що визначає логіку виникнення об'єкта. Розглянуто концепцію антропогенності, яка доводить неможливість ігнорування фізичних законів світу та параметрів людського тіла навіть у найбільш радикальних художніх експериментах. Особлива увага приділяється феномену «пост-художності» та «пост-арту», де функціональність поступається місцем емоційній провокації та естетичній грі.

У роботі застосовано метод лінійного моделювання еволюції форми на прикладі дизайну стільця. Виокремлено три ключові вектори розвитку: «лінію тіла», «лінію геометрії» та «лінію деструкції». Перша лінія простежує перехід від конструктивної ергономіки (М. Брейер) до антропоморфного знаку (Ф. Новембре). Друга лінія демонструє еволюцію від раціоналістичного маніфесту (Г. Рітвельд) до інтелектуальної інсталяції (В. Л. Сівард). Третя лінія, заснована на проєктах М. Ньюсона, розкриває потенціал безперервної трансформації форми через зміну матеріалів та часткову деструкцію. Доведено, що ці вектори здатні до крос-культурної рекомбінації, прикладом якої є «Bone Chair» Й. Лаармана, де біологічні алгоритми поєднуються з цифровим дизайном.

Автор доходить висновку, що морфологічний детермінізм не є обмежувальним фактором, а виступає основою для створення динамічного художнього простору. Процес формоутворення в сучасному дизайні еволюціонує від простого задоволення утилітарних потреб до формування складних знаково-символічних систем, де дизайн-об'єкт стає повноцінною мовою культури. Цінність сучасного об'єкта дизайну визначається не лише його функцією, а й емоційною відвертістю, інтелектуальною глибиною концепту та здатністю до морфологічного парадоксу.

Ключові слова: морфологічний детермінізм, предметний дизайн, формоутворення, антропогенність, лінія тіла, лінія геометрії, деструкція форми, пост-художність, Марк Ньюсон.

Pedan Inna. MORPHOLOGICAL DETERMINISM IN PRODUCT DESIGN: FROM CORPOREALITY TO TRANSFORMATION

The aim of the article is to outline the art-historical discourse of morphological determinism in product design through the lens of the interaction between artistic practices, anthropometric norms, and the processes of form transformation. The study analyzes the genesis of form-making, where art acts as the basic «genetic code» of design, determining the logic of an object's emergence and functioning. The concept of anthropogenicity is examined, proving the impossibility of ignoring the physical laws of the world – from gravity to optics – and the parameters of the human body, even in the most radical artistic experiments. Special attention is paid to the phenomena of «post-artistic» and «post-art», where functionality gives way to emotional provocation, disharmony, and aesthetic play within the socio-cultural context.

The study employs the method of linear modeling of form evolution using the example of chair design. Three key vectors of development are identified: the «line of the body», the «line of geometry», and the «line of destruction/transformation». The first line traces the path from structural ergonomics (M. Breuer) to the anthropomorphic design-sign (F. Novembre). The second line demonstrates the evolution from a rationalist manifest (G. Rietveld) to an intellectual installation (V. L. Seaward) that structures space. The third line, based on the projects of Marc Newson (e.g., the «Orgone» chair), reveals the potential for continuous transformation of a form within its own conceptual boundaries through changes in material language and partial destruction. It is proven that these vectors are capable of cross-cultural recombination, as exemplified by Joris Laarman's «Bone Chair», where biological growth algorithms are combined with high-tech digital design.

The author concludes that morphological determinism is not a limiting factor but serves as the foundation for creating a dynamic artistic space. The process of form-making in modern design evolves from simple need satisfaction to the creation of complex sign-symbolic systems, where the design object becomes a full-fledged language of culture. The value of a modern design object is determined not only by its function but also by its emotional sincerity, the intellectual depth of the concept, and the ability to present a morphological paradox. Morphological determinism thus balances between the anatomical code of the human body and the desire to break beyond it through geometry or experimental deconstruction.

Key words: *morphological determinism, product design, form-making, anthropogenicity, line of the body, line of geometry, deconstruction of form, post-artistic, Marc Newson.*

Вступ. Феномен морфологічного детермінізму в предметному дизайні є комплексної міжвидовою проблемою, в якій мистецтво проявляється як базовий генетичний код дизайну, що визначає логіку виникнення та функціонування форми. Взаємовплив мистецьких практик та дизайну є глибоко специфічним, оскільки він виходить за межі простої візуальної схожості, натомість перетворюючи мистецтво на фундаментальну культурну референцію. У цьому процесі розвиток форми нерозривно пов'язаний із концепцією антропогенності, яка полягає у тому, що навіть у найбільш радикальних інсталяціях та далеких від предметного дизайну художніх сферах неможливо ігнорувати об'єктивні закони фізичного світу – від гравітації до базових принципів оптики. Очевидно, що мистецтво не існує в ізоляції від людського тіла. Його розмір, пропорції та ергономічні межі є факторами, якими дизайнер чи митець здатен маніпулювати, але які він ніколи не зможе повністю нівелювати. Більше того, будь-яка дизайн-форма неминуче занурена у соціокультурний контекст, який детермінує сприйняття об'єкта як творцем, так і користувачем. Саме тому аналіз предметного середовища вимагає дослідження не стільки фізичної даності речі, скільки її художнього та соціально-предметного ореолу. У цьому процесі особливу роль відіграє феномен пост-художності, що виникає внаслідок споживання твору, але не є його прямим програмним змістом. Пост-арт як сукупність практик використання та стереотипів сприйняття дозволяє дизайну виходити в площину чистої естетики. Саме цьому умовному просторі «просто мистецтва» функціональність здатна поступатися місцем емоційній провокації, дисгармонії чи

навіть фізичній відразі, що стає центральним елементом художньої ситуації. На наше переконання, для ґрунтовного розуміння морфологічного детермінізму та дослідження закономірностей формоутворення, необхідно розглянути триєдність факторів: сам матеріальний об'єкт, суб'єктивний досвід митця та споживача, а також динамічну художню ситуацію, що виникає на перетині цих досвідів.

Матеріали та методи. Дослідження морфологічного детермінізму відкриває широкий простір для аналізу предметного середовища як системи, де форма є результатом взаємодії суб'єктивізму митця, що так чи інакше апелює до закономірностей формоутворення. У загальному науковому дискурсі дизайну морфологія розглядається як вивчення генезису та трансформації матеріальних структур. Так, С. Франчешеллі акцентує увагу на морфогенезі, розглядаючи його у категоріях «мислення через аналоги». Її ідеї важливі для осмислення мистецтва як «генетичного коду», що виступає своєрідним фундаментом у побудові функціональних об'єктів в сфері дизайну (наприклад, біонічна аналогія, що має функціональні прояви у дизайні меблів) [6, с. 219–220].

Важливим інструментом аналізу в цьому полі виступає концепція *shape grammars* або граматики форми, яка дозволяє формалізувати творчий процес. У межах нашого дослідження ми спирались на розробки С. В. Сяо та К. Х. Чен, які пропонують підхід, заснований на поєднанні семантики та морфології об'єкту (по суті, контуру об'єкта). З їх точки зору, це підтверджує детермінованість дизайну певними формальними правилами, що можуть виходити за межі раціоналізму, але не за рамки «художньої логіки» [8].

Дизайн меблів є важливим об'єктом для вивчення закономірностей формоутворення через пряме ототожнення із тілесними нормами, а також типовими формами поведінки людини у просторах. М. Баррос демонструє це на прикладі еволюції дизайну стільців Thonet, також звертаючись до концепції граматики форми але на ґрунті проблематики індустріального узагальнення типових норм індивідуального дизайну, що поєднується з технологічними можливостями масового виробництва [3, с. 189–195]. Натомість у роботах С. Гарсії та А. М. Лейтао стілець розглядається як багатоцільова структура, де формальні правила визначають межі ергономічної доцільності (наприклад, розмірність елементів, що диктує дозволені та заборонені зони проектування – нехтування якими призводить до цілковитої дисфункції форми) [7, с. 243]. В проєкті простежено, як саме морфологічний аналіз у креативному дизайні меблів дозволяє знаходити баланс між інноваційною естетикою та структурною логікою. Такий підхід підкреслює антропогенність дизайну: будь-яка трансформація форми обмежена фізичними параметрами людського тіла та фізичними законами простору.

Водночас дизайн дедалі частіше виходить у площину дизайну арт-об'єкта, де межа між функцією та знаком розмивається. Наприклад, слід звернути увагу на висновки дослідження Р. М. Саад, що показує, як використання фрактальних структур перетворює меблі на складні візуальні метафори. У такому контексті апеляції до емоційного сприйняття об'єкт перестав бути утилітарною річчю [15]. Ми вже зазначали вище, що феномен пост-художності дозволяє формі відмовлятися від комфорту на користь емоційної провокації, а мистецький досвід споживача трансформує саме сприйняття об'єкта, роблячи його частиною художньої ситуації.

Насамкінець, вважаємо необхідним згадати наші попередні дослідження, які виступають ґрунтом для дослідження винесеної у заголовок проблематики. У першу чергу, це стосується питання впливу властивостей

матеріалів на розвиток формоутворення у предметному дизайні [2], а також дослідження пластичної художньої мови об'єктів, що залучають до свого формального потенціалу естетичний потенціал редімейду [1].

Узагальнюючи, звернемо увагу на те, що морфологічний детермінізм проявляється через триєдність матеріального втілення, суб'єктивного досвіду та контекстуальної ситуації. Аналіз джерел свідчить, що предметний дизайн тяжіє до синтезу функціоналізму (на це, зокрема, вказує поширеність концепції *shape grammars*) та художньої експресії. Форма об'єкта в такому баченні є зумовленою культурними референціями та фізичними нормами, що, у свою чергу, засвідчує еволюцію предметного дизайну від звичайного задоволення потреб до створення складних знаково-символічних систем.

Результати. Об'єктом для верифікації цих теоретичних положень доцільно обрати морфологічну еволюцію стільця – предмета, що є унікальним медіумом між утилітаризмом та символізмом. Стілець – це точка зустрічі конструктивної логіки та наративної природи людини. З одного боку, він детермінований функцією: погано спроектований стілець руйнує базовий комфорт або фізично розпадається під вагою тіла. З іншого боку, існування тисяч варіацій цього банального предмета свідчить про нашу потребу в емоційній розповіді та візуальній комунікації. Як зазначають Д. та Б. Ілевкович, архітектоніка крісла визначає не лише спосіб сидіння, а й увесь просторовий досвід людини, дозволяючи систематично аналізувати історичний розвиток форм та їхню типологічну схожість [9, с. 226]. Своєю чергою, предмет меблів неможливо відокремити від просторового контексту, де морфологічна стилізація відповідає на запит середовища щодо формальної та структурної чистоти [14, с. 492]. Розглядаючи еволюційні шляхи дизайну, ми виділяємо три ключові лінії, кожна з яких має свою логіку детермінізму.

Перша лінія, яку ми метафорично визначили як «лінія тіла», простежує шлях від дослідницької ергономіки до антропоморфного дизайн-знаку.



1927–1928 /
Marcel Breuer



► «Тілесна» лінія формоутворення



1960 / **Werner Panton** (Denmark)

1968 / **Luigi Colani** (Germany)

1988 / **Tom Dixon** (Great Britain)

2006 / **Alejandro Estrada** (Guatemala) for Piegatto



2008 / **Fabio Novembre**. HIM & HER for Casamania

Лл. 1. «Тілесна» лінія формоутворення. Інфографіка В.Тарасов.

Цей трек починається з культового «S-chair» Марселя Броеера, професора Баугаузу, який роками чекав на технологічну можливість втілити консольну форму в сталевій трубці. Броеер прагнув зробити меблі «повітряними», позбавленими масивності, що відповідало новій архітектурній та інтер'єрній

естетиці [11]. Однак цей шлях, розпочатий як пошук технологічної досконалості, згодом набув виразної скульптурної образності. Дизайнери, такі як Вернер Пантон, Луїджі Колані, Том Діксон, Алехандро Естрада, працювали з базовою С-подібною формою, задаваною Броеером, щоразу трансформуючи її за



1930-1934
Gerrit Rietveld (Dutch)



► «Геометрична» лінія формоутворення

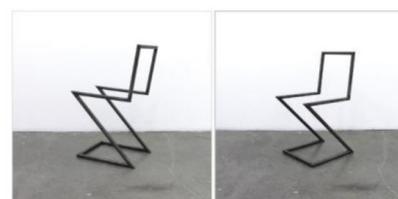


2010 / **Felix Schwake** (Germany)

2015 / **Karim Rashid** (Great Britain)

2015 / **Takeshi Miyakawa** (USA)

2021 / **Jasper Morrison** (Great Britain)



2018 / **Victor Lim Seaward** (Great Britain)
«Zig-Zag Chair after Gerrit Rietveld»

Лл. 2. «Геометрична» лінія формоутворення. Інфографіка В.Тарасов

допомогою нових матеріалів – від пластику до гнutoї деревини. Проте логічне завершення цієї лінії ми бачимо у роботі Фабіо Новембре «НІМ & НЕР». Броєр орієнтувався на конструктивну ергономіку, натомість Новембре довів ідею до абсолюту, перетворивши стілець на пряму імітацію людського силуету. З точки зору формоутворення, форма насичена анатомією настільки, що вона позбувається всього зайвого, стаючи дзеркалом користувача. У подібній еволюційній лінійності ми бачимо перехід від, у мовно спрощуючи, функції сидіння до емоційного нарративу, де користувач сприймає не стільки об'єкт дизайну, скільки скульптурно спровоковану ідею тіла в просторі.

Друга лінія, яка з нашої точки зору представляє альтернативне бачення розвитку форми, визначена як «лінія геометрії».

Ця послідовність демонструє еволюцію від максимально простою та лаконічної конструкції до інтелектуальної гри на перетині власне дизайну, арт-дизайну та інсталяції. Першоджерелом цієї лінії є «Zig Zag chair» Герріта Рітвельда, створений у 1930-х роках як маніфест перемоги розуму над гравітацією. Рітвельд використовував три площини, аби створити парадоксальну з функціональної точки зору форму, яка видається меншою, ніж вона є насправді, як зауважував Клемент Мідмор [12]. Дослідники наголошують, що у фінальних версіях цього стільця дизайном керувала виключно форма, а не принципи побудови, що призвело до колосальної популярності цього концепту та спровокувало масштабну (не меншу ніж у випадку «S-chair» Марселя Броєра) культуру наслідування [4, с. 202]. Протягом десятиліть ця геометрична лінія жила новими матеріалами, залучаючи таких майстрів, як Карім Рашид, Фелікс Шваке чи Джаспер Моррісон [13, с. 257–259]. Проте, як впливає з нашого аналізу, кінцевою точкою цього вектору, стала специфічна інсталяція Віктора Ліма Сіварда, яку від самого початку її експонування охарактеризували «скелетом ідеї» Ретвільда. Авторська інтерпретація базового першопочаткового концепту реалізувалась у межах чистої

інсталяції, без зазіхань на територію предметного дизайну, що, по суті, перетворило об'єкт на об'ємний графічний знак, що структурує простір. Подібна геометрична поведінка форми, в якій тіло людини ігнорується на користь ідеального геометричного порядку, виглядала як виклик і функціональній природі дизайну, і художній елегантності рішення Ретвільда. Морфологія у Сіварда перестала бути засобом підтримки тіла, натомість набувши статусу автономної композиції, яка змушує людину пристосовуватися до своєї безкомпромісної логіки.

Звернемо увагу на те, що застосоване нами лінійне модулювання є спрощенням досить складного процесу еволюції форм, які в реальних художніх обставинах перетинались, вступали у протиріччя, відчували синергетичні поштовхи. Саме з метою подолання похибки спрощення ми ввели до методології аналізу ще два компоненти, що частково компенсують відсутність дизайн-форм, які опинились за рамками лінійної типології.

Першим компонентом є ще одна, третя, лінія, яка є треком експериментальної деконструкції, що яскраво представлений у творчості Марка Ньюсона, зокрема в морфології його крісла «Orgone».

На відміну від перших двох ліній, цей шлях не має фіксованої мети у вигляді тілесного чи геометричного ДНК форми. Ньюсона цікавить безперервний процес трансформації власного рішення у межах самого рішення, що задається параметрами трансформації, деконструкції, розвитку мови матеріалів але виключно в «тілі» первісної морфологічної концепції [5, с. 103–105]. Спостереження за його експериментами надають вкрай цікавий та важливий матеріал для аналізу, адже концепт-форма не безкінечна, кількість її трансформацій обмежена і здоровим глуздом, і художньою логікою дизайну.

Концепт крісла «Orgone» Майк Ньюсон створив під час роботи над редизайном автомобіля «Астон Мартін 959». У подальшому, відштовхуючись від її аеродинамічної форми, що містить виразні ознаки повітряного та аеродинамічного середовища, Ньюсон, завдяки використанню прийомів



Іл. 3. Лінія експериментальної деконструкції. Інфографіка В. Тарасов

деструкції, позбавляє об'єкт його первісного контексту. Важливо зазначити, що коли від форми віднімається частина, зникає її функціональна аеродинаміка, і вона стає фрагментом, що ніби «забув» власне походження, змінив середовище, у межах якого сформувався як об'єкт. Наведена нами ілюстрація дозволяє простежити, як дизайнер поступово рухається від одного образу до іншого, змінюючи базову форму. При цьому в характері цих змін концептуальна форма піддається почерговим трансформаціям, які стартують із зміни мови матеріалу. Це дає можливість зберегти базову формальну основу, проте додати виражальної експресії. Далі Ньюсон використовує часткову деструкцію базової форми, яка не знищує формальну основу. Насамкінець, чергова зміна матеріалу, що дає чергову образну ідею. У кінцевому підсумку, якщо Ньюсон починав свій концепт форми з авто-дизайну, то завершує він практично етно-дизайном. Зміна матеріалу та часткова деструкція форми «забрали» ідею з одного середовища та перенесли в інше.

Підсумовуючи дизайнерський почерк Ньюсона, ми можемо визначити декілька типових приймів, що в цілому характерні для морфологічної детермінації. На наш погляд,

їх три: 1) лінійний розвиток, як еволюція ключового формального елемента, що змінює, але не знищує концепт; 2) формальне узагальнення за принципом прибирання зайвого; при цьому зайве – це те, чим можна знехтувати але не знищити базову ідею; 3) власне деструкція – віднімання частини.

Усі ці три прийоми ми спостерігаємо у роботах Ньюсона, які, окрім того, яскраво засвідчують важливість маніпулюванням форми у середовищі. Важливим інструментом виступає матеріальна трансформація, оскільки перетворення алюмінієвого, технократичного об'єкта на плетений з лози артефакт ніби з етно-дизайну докорінно змінює смислове наповнення форми. Так само використання радикального кольору або специфічних пластиків здатне перетворити об'єкт на поп-арт іграшку. На наш погляд, така дизайн-ревізія, де головним є не ідеальний результат, а шлях модифікації та іронічна гра зі стереотипами, наочно показує кордони формального детермінізму, його залежність від внутрішньої природи форми, від закладеного потенціалу розвитку. Тілесна та геометрична лінії характеризують буття форми, на протипагу чому введена нами для корекції похибки лінія деструкції постає грою

із візуальними ефектами, де естетика арт-дизайну домінує над логікою походження концепту форми.

Другим компонентом, який також дозволяє компенсувати похибки спрощення двох перших ліній (тілесної та геометричної) є застосування до наведеного вище матеріалу методу крос-культурної рекомбінації.

Особливий інтерес викликають обставини, за яких вектори тілесноорієнтованого та геометричного дизайну форми перетинаються. Умовні точки перетину ми розглядаємо як своєрідні зони генетичної рекомбінації, в яких дизайн перестає бути просто дизайном, вступаючи у гібридизацію, дифузю з іншими компонентами формоутворення. У таких «вузлах» виникають нові, самостійні морфологічні напрямки, що потенційно володіють іншими універсальними властивостями.

Наприклад, перетин першої (тілесної) та другої (геометричної) ліній виникає при спробі раціоналізувати антропогенетичний підхід. Тілесно орієнтована форма поєднується з формальними пошуками простої морфології, часто в умовах «білого кубу» – стерильного середовища. Дизайнер застосовує анатомічний принцип (структуру кістки чи розподіл навантаження в тканинах) і описує його інженерний алгоритм або інтерпретує на основі власного емоційного відчуття біоніки. Якщо залишатись у межах нашого основного сюжетно-тематичного напрямку з морфологією стільця, яскравим прикладом такого проекту є «Bone Chair» Йоріса Лаармана. Використовуючи алгоритми, запозичені з автодизайну, Лаарман відтворює логіку росту людської кістки та дерев, оптимізуючи розподіл матеріалу [10, с. 1158–1160]. За словами дизайнера, він по суті працює як скульптор, він ліпить «використовуючи основні коди матері-природи», створюючи об'єкт, який є одночасно і біологічною скульптурою, і надраціональною структурою [там само].

Інший тип взаємодії спостерігається на перетині лінії Рітвельда та лінії Ньюсона, тобто у крос-культурному перетині геометричної та деструктивної форми. Ідеальна геометрична форма піддається зовнішньому

руйнівному впливу, що виглядає або як природний, або як техногенний процес, в яких середовище відіграє роль контексту-проявника. Наприклад, куб починає танути або розсипатися на цифрові пікселі, об'єкт втрачає цілісність, але на відміну від мутації об'єкту Ньюсона, він фіксує сам процес руйнування порядку. У кінцевому підсумку, універсальною властивістю стає ефект незавершеності, нарочита помилковість, що провокує відчуття крихкості формальних структур предметного дизайну.

Висновки. Таким чином, запропонований нами аналіз трьох ліній формоутворення у предметному дизайні дозволяє дійти важливих висновків щодо аксіології дизайну. Цінність «лінії тіла», умовно показану нами від базового тілесно орієнтованого концепту Броєра «S-chair» до стільця-скульптури Новембре, зростає разом із рівнем емоційної відвертості. Якщо говорити риторикою консьюмерізму, споживач платить за володіння художнім двійником, за психоаналітичну близькість об'єкта до його власної природи. У свою чергу, геометрична лінія, так само умовно визначена нами від дизайн-проєкту «Zig Zag chair» Рітвельда до іронічної інсталяції Сіварда, базується на авторитеті інтелектуальної ідеї. Третя лінія, яка була введена до аналізу для подолання похибки лінійності, ґрунтується на творах і проєктах Ньюсона. Як приклад вагомості деформації, вона пропонує, у першу чергу, цінність парадоксу і неочікуваного морфологічного вибору. Трансформації базового концепту Ньюсона показують як форма випробовується на міцність через зміну матеріалів, кольору та деструкцію, а також надає дизайнеру право на гру, сумнів та нескінченну трансформацію значень.

На наш погляд, усі розглянуті приклади дають право актуалізувати цілком законмірне питання: чи є тілесна лінія головною, оскільки дизайн форм, вочевидь, не здатен відмовитися від тіла. Функціонально – так, адже тіло є фактором, який не дає дизайну остаточно перетворитися на незручний арт-об'єкт. Формоутворення, яке ґрунтується на потенціалі тіла або використовує його

в якості морфологічного дзеркала, акцентує на функціональності. Проте еволюційно саме намагання вирватися за межі анатомічного коду через геометрію чи деструкцію створює прогрес. Таким чином, морфологічний детермінізм у предметному дизайні

в жодному разі не є обмежувальним фактором. Його роль полягає у створенні динамічного художнього простору, в якому функція, символ та експеримент взаємодіють, перетворюючи звичайний предмет на мову культури.

Література:

1. Педан І. Мистецтво редімейду між формальними задачами та художнім жестом: пластична мова у контекстах матеріальності речі. *Теорія та практика дизайну*. 2025. № 35. С. 360–370. URL: <https://jrn1.nau.edu.ua/index.php/Design/article/view/20100>
2. Педан І. Художні властивості природних матеріалів у предметному дизайні: наслідування та інтерпретація. *Культура України*. 2022. Вип. 77. С. 65–72. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.077.08>
3. Barros M., Duarte J. P., Chaparro B. Thonet chair design grammar: a step towards the mass customization of furniture. *Proceedings of the 14th international conference on computer aided architectural design futures*. 2011. P. 181–200. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-642-23447-7_13
4. Biemond D.-J., Boes R., van Halem L. Acquisitions from the Interwar Years. *The Rijksmuseum Bulletin*. 2017. Vol. 65, no. 2. P. 194–207. URL: <https://bulletin.rijksmuseum.nl/article/download/9788/10282>
5. Fayard J. Prepare for takeoff: Marc Newson's imagination soars with a jet prototype for the Fondation Cartier Pour l'Art Contemporain, Paris. *Interior Design*. 2004. Vol. 75, no. 3. P. 102–106. URL: <https://go.gale.com/ps/i.do?id=GALE%7CA114562547&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=00205508&p=AONE&sw=w>
6. Franceschelli S. Morphogenesis and design: Thinking through analogs. *The Routledge Companion to Biology in Art and Architecture*. Routledge, 2016. P. 218–235. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315687735-14>
7. Garcia S., Leitao A. M. Shape grammars as design tools: an implementation of a multipurpose chair grammar. *AI EDAM*. 2018. Vol. 32, no. 2. P. 240–255. DOI: <https://doi.org/10.1017/S089006041700062X>
8. Hsiao S. W., Chen C. H. A semantic and shape grammar based approach for product design. *Design studies*. 1997. Vol. 18, no. 3. P. 275–296. DOI: [https://doi.org/10.1016/S0142-694X\(97\)00004-8](https://doi.org/10.1016/S0142-694X(97)00004-8)
9. Ilekovic D. V., Ilekovic B. Chair Architectonics: Architects in the Development of Three Typological and Morphological Chair Designs. *Prostor*. 2023. Vol. 31, no. 2 (66). P. 224–235. DOI: [https://doi.org/10.31522/p.31.2\(66\).7](https://doi.org/10.31522/p.31.2(66).7)
10. Kumar P. Sculpting with Algorithms: A Computational Approach to Analyzing Digital and Traditional Methods. 2024 IEEE 16th International Conference on Computational Intelligence and Communication Networks (CICN). 2024. P. 1157–1161. DOI: <https://doi.org/10.1109/CICN62363.2024.10825126>
11. Macel O., Kuper M., Burge J. The Chairs of Heinz Rasch. *Journal of Design History*. 1993. Vol. 6, no. 1. P. 25–44.
12. Meadmore C. *Modern Chair*. Courier Dover Publications, 2019. 192 p. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=R2-SDwAAQBAJ>
13. Mori T. [et al.]. Study of optimum shape and strength design of the redesigned Zig-Zag chair. *Proceedings of the 2nd International Conference on High Performance and Optimum Design of Structures and Materials. WIT Transactions on The Built Environment*, 2016. Vol. 166. P. 255–265. DOI: <https://doi.org/10.2495/HPSM160241>
14. Muscu I., Cionca M., Bartha B. A vision of the human body as a seating concept. *Pro Ligno*. 2017. Vol. 13, no. 4. P. 556–561. URL: http://www.proligno.ro/en/articles/2017/4/MUSCU_Final.pdf
15. Saad R. M. Furniture design inspired from fractals. *International Design Journal*. 2016. Vol. 6, no. 4. P. 169–185. URL: <https://www.journal.faa-design.com/index.php/idj/article/view/165>

References:

1. Pedan, I. (2025). Mystetstvo redimejdu mizh formalnymy zadachamy ta khudozhnim zhestom: plastychna mova u kontekstakh materialnosti rechi [Readymade art between formal tasks and artistic gesture: plastic language in the contexts of the materiality of the thing]. *Teoriia ta praktyka dyzainu*, (35), 360–370 [in Ukrainian].
2. Pedan, I. (2022). Khudozhni vlastyvoli pryrodnykh materialiv u predmetnomu dyzajni: nasliduvannja ta interpretatsija [Artistic properties of natural materials in object design: imitation and interpretation]. *Kultura Ukrainy*, (77), 65–72 [in Ukrainian].
3. Barros, M., Duarte, J. P., & Chaparro, B. (2011). Thonet chair design grammar: a step towards the mass customization of furniture. In *Proceedings of the 14th international conference on computer aided architectural design futures* (pp. 181–200).
4. Biemond, D., Boes, R., & van Halem, L. (2017). Acquisitions. *The Rijksmuseum Bulletin*, 65(2), 194–207.

5. Fayard, J. (2004). Prepare for takeoff: Marc Newson's imagination soars with a jet prototype for the Fondation Cartier Pour l'Art Contemporain, Paris. *Interior Design*, 75(3), 102–106.
6. Franceschelli, S. (2016). Morphogenesis and design: Thinking through analogs. In *The Routledge Companion to Biology in Art and Architecture* (pp. 218–235). Routledge.
7. Garcia, S., & Leitao, A. M. (2018). Shape grammars as design tools: an implementation of a multipurpose chair grammar. *AI EDAM*, 32(2), 240–255.
8. Hsiao, S. W., & Chen, C. H. (1997). A semantic and shape grammar based approach for product design. *Design studies*, 18(3), 275–296.
9. Ilekovic, D. V., & Ilekovic, B. (2023). Chair Architectonics: Architects in the Development of Three Typological and Morphological Chair Designs. *Prostor*, 31, 2 (66), 224–235.
10. Kumar, P. (2024, December). Sculpting with Algorithms: A Computational Approach to Analyzing Digital and Traditional Methods. In *2024 IEEE 16th International Conference on Computational Intelligence and Communication Networks (CICN)* (pp. 1157–1161). IEEE.
11. Macel, O., Kuper, M., & Burge, J. (1993). The Chairs of Heinz Rasch. *Journal of Design History*, 6(1), 25–44.
12. Meadmore, C. (2019). *Modern Chair*. Courier Dover Publications.
13. Mori, T. et al. (2016). Study of optimum shape and strength design of the redesigned Zig-Zag chair. *Proceedings of the 2 International Conference on High Performance and Optimum Design of Structures and Materials. WIT Transactions on The Built Environment*, (166), 255–265.
14. Muscu, I., Cionca, M., & Bartha, B. (2017). A vision of the human body as a seating concept. *Pro Ligno*, 13(4).
15. Saad, R. M. (2016). Furniture design inspired from fractals. *International Design Journal*, 6(4), 169–185.

Стаття надійшла: 24.11.2025

Прийнято: 09.12.2025

Опубліковано: 30.12.2025

Поліщук Олена Петрівна,

доктор філософських наук, професор,
професор кафедри образотворчого мистецтва та дизайну
Житомирського державного університету імені Івана Франка
ORCID ID: 0000-0002-1095-8031
olena_polischuk@ukr.net

Погосьян Дарина Рафаїлівна,

викладач кафедри образотворчого мистецтва та дизайну
Житомирського державного університету імені Івана Франка
ORCID ID: 0009-0004-6184-1652
dashapohosian@gmail.com

ХУДОЖНЄ ПРОЕКТУВАННЯ ЕЛЕКТРОННИХ КНИЖКОВИХ ВИДАНЬ: АКТУАЛЬНІСТЬ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Метою даного дослідження є аналіз актуальності художнього проектування електронних книжкових видань для сучасного дизайну та перспектив розвитку такого ринку послуг в майбутньому. Під час дослідження нами були використані загальнонаукові методи порівняльного аналізу, синтезу, індукції, дедукції та синхронії; принцип «неповного осягнення об'єкта» (при з'ясуванні тенденцій розвитку книгодрукування в Європі та Україні). Основні результати: розглянуто національні стандарти України з видавничої справи, проаналізовано сучасну тенденцію попиту на книжкову продукцію загалом та електронні видання зокрема, розглянуто популярні цифрові сервіси для створення книжкових видань (онлайн-платформи та програмне забезпечення), основні цифрові платформи розміщення е-книжок та особливості вимог до художнього оформлення обкладинок цифрових книг. Здійснено порівняльний аналіз особливостей дизайну друкованих, електронних та інтерактивних книжкових видань, враховуючи їх відмінності за такими критеріями: матеріальним носієм, наявністю чи навпаки відсутністю візуальних ефектів, фінансовою складовою, доступністю, способом взаємодії із читачами та екологічним критерієм. В результаті цього дослідження нами було встановлено, що в друкованому вигляді книжкові видання не втрачати своєї актуальності ще достатньо тривалий період часу. Висновки: через постійне зростання цін на такий товар може скластися тенденція уже в середньостроковій перспективі до значної популярності чи навіть переходу на електронні варіанти книг з боку багатьох українських видавництв. Тож дизайнерам необхідно врахувати таку тенденцію розвитку ринку послуг. Електронні книжкові видання користуються актуальністю, оскільки сучасні користувачі все частіше споживають інформацію саме через цифрові носії інформації. Вони ідеально відповідають динамічному стилю життя та доступні в будь-який час і в будь-якому місці.

Ключові слова: дизайн, друковані книжкові видання, діджиталізація, електронні книжкові видання, художнє проектування, художнє проектування книжкових видань, художнє оформлення, ілюстративний матеріал, художнє мислення, творча уява, естетична компетентність дизайнера, методологічний принцип «неповного осягнення об'єкта».

Polishchuk Olena, Pohosian Daryna. ARTISTIC PROJECT DESIGN OF ELECTRONIC BOOK PUBLICATIONS: RELEVANCE AND DEVELOPMENT PROSPECTS

The aim of this study is to analyze the relevance of the artistic design of electronic book publications for modern design and the prospects for the development of such a service market in the future. During the research, we used general scientific methods of comparative analysis, synthesis, induction, deduction and synchrony; the principle of «incomplete comprehension of the object» (when clarifying the trends in the development of book printing in Europe and Ukraine). Main results: Ukrainian national standards for publishing are reviewed, current trends in demand for books in general and electronic publications in particular are analyzed, popular digital services for creating book publications (online platforms and software) are examined, and the main digital platforms for hosting e-books and their features are discussed. A comparative analysis of the design features of printed, electronic, and interactive book publications is conducted, taking into account their differences in the following criteria: physical medium, presence or absence of visual effects, financial component, accessibility, method of interaction with

readers, and environmental criteria. As a result of this study, we have established that printed book publications will not lose their relevance for a fairly long period of time. Conclusions: due to the constant increase in prices for such a product, a tendency may develop in the medium term towards significant popularity or even a transition to electronic versions of books by many Ukrainian publishing houses. Therefore, designers need to take into account this trend in the development of the services market. Electronic book publications are relevant, since modern users are increasingly consuming information through digital media. They ideally correspond for a dynamic lifestyle and are available at any time and in any place.

Key words: design, book design, digitalization, electronic book design, design project, print book design, artistic form, illustrative material, artistic thinking, creative imagine, aesthetic competence of the designer, methodological principle of “incomplete comprehension of the object”.

Вступ. Книга є важливим культурним феноменом, а також носієм інформації для суспільства. Розвиток книгодрукування сягає далекого минулого: від створення рухомого друкарського верстату та друку Біблії у середині XV ст. німецьким винахідником Йоганном Гутенбергом (в Україні вже у середині XVI ст. видання «Апостола» у Львові) [1] до перенесення таких видань у електронну форму чи навіть розробка їх інтерактивних (анімованих) версій. Тож в умовах стрімкої діджиталізації різних сфер життя сучасного суспільства книгодрукування змінюється і змінюються, відповідно, вимоги до дизайну книжкових видань. Крім того, інтерес споживачів до е-книг має витоки не лише завдяки розвитку цифрових технологій.

Відповідно до даних на сайті РБК-Україна, до пандемії 2020–2021 років кількість продажів друкованих книжкових видань була порівняно вищою, ніж сьогодні. Однак у 2022 році українським видавцям допомогла «ковідна тисяча» (згідно з цією програмою надавалися грошові виплати громадянам України, які вакциновані проти COVID-19). Проте в 2025 році, за спостереженням гендиректора видавництва «Фоліо» О. Красовицького, книжковий ринок зменшився на 30 %. У зв'язку з повномасштабним вторгненням обсяги друку книжкової продукції в нашій країні різко впали, і це зумовлено було незвичним соціальним викликом, з яким зіштовхнулося українське суспільство. Наприклад, у 2019 році видали 24 416 назв книг, а у 2022 році – лише 9 691. За словами Ю. Марченка, у 2023 році фінансові показники видавництва значно покращилися [2]. Також можна помітити поступове

зростання цін на книжкові видання. Як повідомляє контриб'юторка журналу «Forbes Україна» Ю. Орлова, ріст цін можна поєднати з ростом цін на купівлю прав для перекладу. До повномасштабного вторгнення ціна становила \$800–1000, а після – від \$2500. Одразу після перекладу над книгою працюють редактори, робота яких складає від 7-12 відсотків собівартості книги у наклад від 3 тисяч примірників. Після розробки макету, над яким працюють графічні дизайнери, ілюстратори, верстальники, книга йде в друк, що дорівнює 30 відсоткам собівартості. Тож видавництву залишається від 13–15 відсотків кінцевої ціни такого товару [3]. Це стимулює видавництва та видавців до пошуку нових шляхів створення книжкової продукції, зокрема уваги до дизайну е-видань. На сучасному етапі цифровізації суспільного життя багато книжкових видань переводяться в електронну форму та існують завдяки цифровим носіям. Такі пристрої користуються популярністю завдяки своїй портативності та доступності. Однак дана тенденція ще не привертає значної уваги дослідників у галузі дизайну, видавничої справи, рекламістики.

Мета статті. Під час розвідки даної теми аналіз зосереджений на порівнянні друкованих видань і видань на цифрових носіях і тому нами було визначено ряд наступних завдань:

- проаналізувати термінологію з обраної теми та сучасну тенденцію спаду чи навпаки зростання попиту на книжкову продукцію загалом та електронні видання зокрема, відповідно до даних з перевірених джерел;
- з'ясувати онлайн-платформи та програмне забезпечення, необхідне для художнього проектування книжкових видань;

- визначити основні етапи художнього проектування книжкових видань за допомогою програмного забезпечення;

- здійснити порівняльну характеристику друкованого, електронного та інтерактивного книжкового видання, застосовуючи принцип «неповного осягнення об'єкта» [4].

Матеріали та метод. Ознайомлення з історією книгодрукування на наших землях було здійснене за допомогою праці М. Яременка. Охарактеризування переваг та недоліків електронної та друкованої книги було здійснене Д. Мельничук, а відмінність в дизайн-форматі – В. Олійник. Розгляд причин любові багатьох сучасників до читання різноманітних видань був реалізований у дослідженні А. Єфремової. Причини зростання цін на книжкову продукцію на українському ринку було розглянуто Ю. Орловою. Специфіці інтерактивної книги, як особливому виданню, присвячена увага Н. Величко, нею здійснено спробу аналізу як вона допомагає розвиватися дітям. Нами були проаналізовані й нормативні документи для розгляду термінології з обраної теми дослідження, а саме ДСТУ 3017: 2015 року, ДСТУ 4489:2005 року та ДСТУ 7157:2010 року. Історію електронної книги було розглянуто у дослідженні L. Manley. й R. P. Holley. Розгляд ринку електронних видань в Україні та сайти видавництва аналізувались в статті Н. Фіголя. Також було розглянуто аналіз українського книжкового ринку, проведений інформаційним порталом «РБК-Україна».

В роботі застосовані такі методи: порівняльного аналізу, синтезу, індукції, дедукції (який був реалізований у процесі аналізу літератури та джерел) та синхронії (при з'ясуванні тенденцій розвитку книгодрукування в Європі та Україні).

Результати. Відповідно до ДСТУ 3017:2015 «Видання. Основні види. Терміни та визначення понять» виданням вважається: «твір (документ), який містить інформацію, призначену для поширення, пройшов редакційно-видавниче опрацювання, відтворений друкуванням, тисненням або виготовлений електронним записом на будь-якому носіїві чи іншим способом, видавниче оформлення,

поліграфічне й технічне виконання якого відповідає вимогам правових і нормативних документів». Також наводиться визначення книжкового видання як «блочного видання в обкладинці чи палітурці» [5, с. 2–6]. А за способом виготовлення видання поділяються на друковані та електронні. Проте воєнні події в Україні, як зазначає в своїй праці В. Олійник, сприяли розвитку інформаційних технологій, які, у свою чергу, з безпекових міркувань, вплинули на стимулювання інтересу до розвитку електронних книжкових видань. Але українські видавництва не досить активно використовують технології інтерактивної верстки у своїй практиці через дефіцит необхідного програмного забезпечення. Це вказує нам на те, що друковані книги в нашій країні будуть користуватися попитом ще довгий період часу [6, с. 93–94].

За ДСТУ 7157:2010 «Видання електронні. Основні види та вихідні відомості» надається наступне визначення електронного видання, як «електронний документ, який пройшов редакційно-видавниче опрацювання, має вихідні відомості та призначений для розповсюдження в незмінному вигляді» [7, с. 2]. Зауважимо, що ідея електронної книги була вперше представлена науковій спільноті у есе В. Буша «Механізація та запис» (англ. «Mechanization and the Record») у 1939 році, а пізніше у допрацьованому – «Як ми можемо думати» (англ. «As We May Think») у 1945 році. У ньому він описував ідею персонального пристрою, де дослідник міг би зберігати інформацію та ввів термін «memex». Есе «Як ми можемо думати» описувало багато видів технологій включаючи гіпертекст, комп'ютери та мережу Інтернет. Таким чином, зусилля Буша надихнули А. Кея, який згодом створив перший портативний комп'ютер у світі [8, с. 294].

Дилема «друкована чи е-книга» є непростою для розробників видань: редакторів, дизайнерів, верстальників та ін. Так само досить неоднозначним є ставлення до електронної книги з боку споживачів. З одного боку, друкована книга має велику кількість переваг: витривалість в плані часу існування

матеріального носія і його тілесну доступність, наявність запаху, тактильних відчуттів та звуку паперу, індивідуальні характеристики книги (дизайн, шрифт, обкладинка, текстура тощо) [9]. А ще друковані книги заохочують до прочитання тексту через візуальну привабливість видання завдяки наявності ілюстративного матеріалу, особливо у виданнях для дитячої аудиторії. Окрім цього, процес читання сприяє активізації одразу сімнадцяти ділянок головного мозку, знижує в два з половиною рази ризик розвитку хвороби Альцгеймера у старшому віці, розвиває навички критичного та аналітичного мислення, поліпшує концентрацію та увагу, розвиває уяву, викликає емоції, розвиває емпатію, знімає стрес та допомагає боротися з депресією [10]. З іншого боку, розробка друкованого книжкового видання вимагає значних фінансових вкладень та є доволі трудомістким процесом.

Основними етапами художнього проектування книжкових видань є:

1) Аналітичний етап: визначення концепції (основної авторської ідеї створення книги як щодо тексту, так і художнього оформлення), жанру, цільової аудиторії та формату;

2) Пошуковий етап: створення ескізів, визначення колірних і шрифтових рішень в дизайні такого продукту, обрання матеріалу та способу друку (офсет, цифровий тощо);

3) Проектний етап: розробка макету видання, дизайну обкладинки або суперобкладинки та його погодження з компанією-видавцем або замовником;

4) Виконавчий етап: підготовка файлів до друку, проведення корекційних дій та фінальних правок в дизайн-макеті;

5) Завершальний етап: друк пробного екземпляру, аналізування якості виконання, що включає оцінку читабельності тексту видання та відповідності ілюстративного матеріалу задуму. Лише в кінці відбувається тиражування даної книги та поширення через точки продажу й маркетинговий супровід.

Художнє проектування друкованих книжкових видань відноситься до особливого творчого процесу зі створення візуального образу книги, для якого велике значення має творча уява розробників. Адже воно завжди поєднує мистецтво, дизайн і поліграфічні технології.

Електронне макетування наразі може здійснюватися за допомогою онлайн-платформ або професійного програмного забезпечення. До першої категорії належать VistaCreate, Canva (рис. 1), Renderforest, а до другої – Adobe InDesign, QuarkXPress тощо.

Відповідно до вимог ДСТУ 4489:2005 (чинний від 01 жовтня 2006 року) [11], усі друковані книжкові і журнальні видання України створюються з дотриманням вимог до форматів, які встановлені цим нормативним документом. Тобто, художнє проектування та оформлення цих видань є чітко унормованим і достатньо регульованим державою. Зокрема спеціальний регулятор – Книжкова палата України, здійснює моніторинг якості друкованих книжкових видань. Тож дизайнерам необхідно враховувати чинні нормативні документи, які регламентують розробку книжкових видань.

Крім друкованих та електронних книжкових видань розрізняють також інтерактивні (анімовані) книжкові видання. Найчастіше

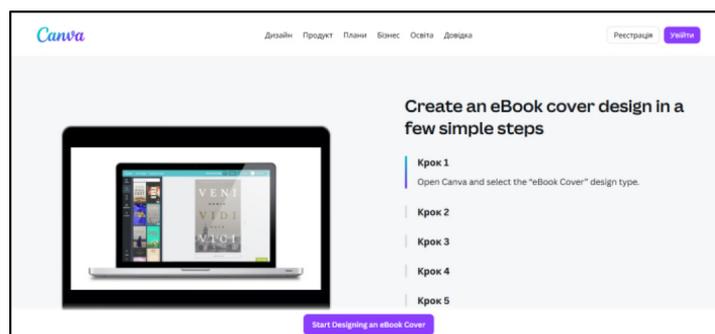


Рис. 1. Створення е-книги завдяки застосунку Canva (скрін з екрану)

їх використовують насамперед для дитячої аудиторії з метою залучення уваги маленьких читачів [12] через їхню схильність до гри, як необхідного елемента в інтелектуальному розвитку дитини. Такі книги можуть передбачати навіть доповнену реальність, впливаючи не лише на розвиток уяви, фантазії юних читачів, а й їхню орієнтаційну спроможність у навколишньому середовищі через незвичний інформаційний вплив та його багатовекторність прояву.

Однак їх створення з боку дизайнерів вимагає прояву неабиякого розвитку творчого, художнього мислення та розкутої творчої уяви, як вимоги їхньої естетичної компетентності та професійної майстерності.

Таким чином, можна здійснити спробу порівняльної характеристики основних відмінностей між друкованими, електронними й інтерактивними книжковими виданнями на даний момент часу:

- за формою подання друковані книги відрізняються матеріальністю чи, точніше, речовинною предметною формою, тоді як електронні існують в принципово іншій формі: залежна від цифрового носія особлива – цифрова форма, а інтерактивні наділені цифровою формою з можливістю взаємодії з читачем та стимулюванням його ігрової активності (за рахунок наявності анімації, гіперпосилань, відеоматеріалів, тестів тощо);

- візуальні ефекти друкованих видань обмежені поліграфією, тоді як електронні дозволяють здійснювати зміну розміру тексту, а інтерактивні можуть включати

різноманітну анімацію, 3D-графіку або навіть доповнену реальність);

- вартість виготовлення друкованих видань порівняно з електронними та інтерактивними є доволі високою;

- доступність друкованих книг обмежена бібліотеками або магазинами, в той час, як електронні та інтерактивні варіанти можна переглянути з будь-якої точки планети;

- спосіб взаємодії між друкованим виданням та читачем є пасивним, з електронним виданням – пасивним з можливістю самостійного пошуку, а інтерактивним – з активною взаємодією;

- екологічність виготовлення друкованих видань є порівняно з електронними та інтерактивними меншою;

- прикладами друкованих видань є книжки, журнали, газети тощо, електронних – Е-книги (рис. 2), PDF-журнали, онлайн-газети, а інтерактивних – мультимедійні підручники, каталоги тощо.

Різні платформи, такі як Amazon Kindle, Apple Books і Google Play Books, накладають свої вимоги на дизайн обкладинки. Кожна платформа має власні стандарти за розміром, роздільною здатністю та пропорціями зображення. Це означає, що дизайнери повинні враховувати специфікацію кожної платформи. Наприклад, на Amazon Kindle обкладинка має бути оптимізована для чорно-білого відображення, тоді як на Apple Books – для яскравих кольорових екранів.

Однак варто враховувати, що різні видавництва формують власне уявлення про загальний дизайн видань. Проте пропонуючи

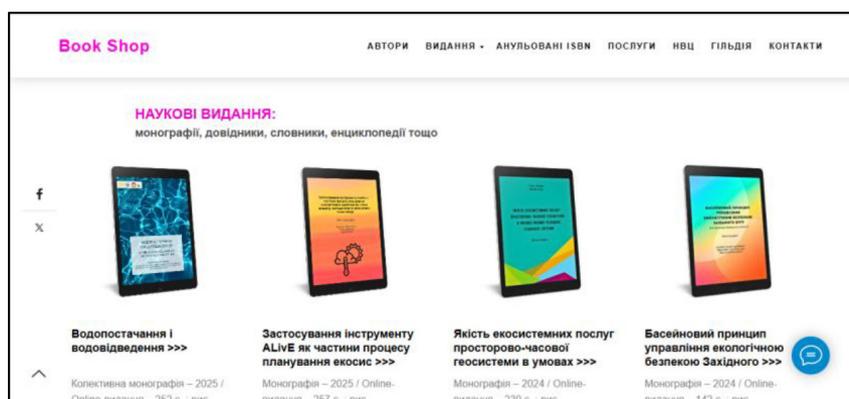


Рис. 2. Наукові видання як е-книги (скрін з екрану)

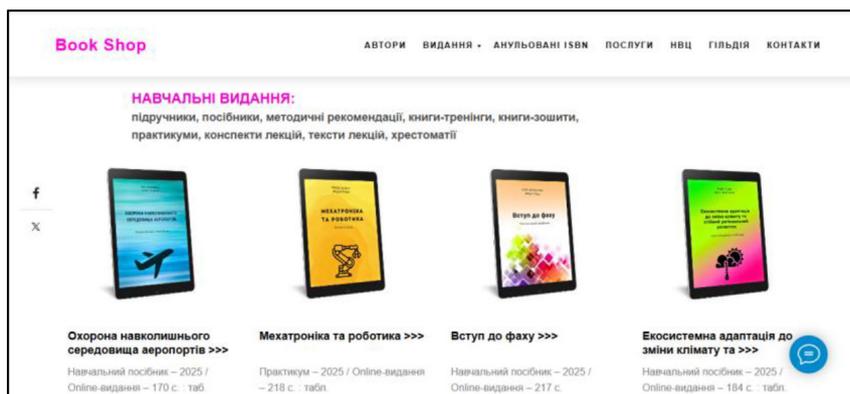


Рис. 3. Навчальні видання як е-книги (скрін з екрану)

навчальні видання, Інтернет-магазин книг «Book Shop» формує свій візуальний образ продукції (рис. 2 та рис. 3). Це стосується локації зображень на обкладинці, колірної палітри, прагнення до геометричних форм та flat дизайну.

Проте для різних груп видань наразі пропонуються, як видається, дещо однотипні дизайнерські рішення, зокрема розміщення нескладних ілюстрацій внизу площини зображення; значна редукція техногенної чи біоформи; симетрія; контраст кольорів та ін.

Українське видавництво «Кавун» (м. Дніпро) створює друковані та електронні книжкові видання (ознайомлення із їх спектром див.: Видавництво Кавун. Друк і видання книг в Україні. <https://isbn.com.ua/>) [13]. Але його стиль оформлення такої продукції поширюється на їх обидва різновиди (рис. 4 та рис. 5). В його е-книгах теж маємо акцент на обкладинці видання, а також прагненні до символізму, метафоричності чи алегоричності зображень (це можливо зумовлено тим, що видавництво здійснює випуск поліграфічної продукції та продуктів на електронних носіях). Проте як друковані, так і його електронні видання тяжіють, насамперед, до геометризаних форм, осьової симетрії та її вертикальної орієнтації у зображеннях. При створенні ілюстрацій для обкладинок подекуди застосовується принцип деконструкції природи, можливо для стимулювання уваги читачів або їх прагнення до інтелектуальної гри.

На сайтах видавництва «Клуб сімейного дозвілля», «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», «Генеза», «Освіта» та «Фоліо» також

представлені каталоги електронних книг, як зазначає [14, с. 250–251].

Тож можна наголосити, що вимоги до дизайну електронного книжкового видання багато у чому відрізняються від художнього проектування та оформлення друкованого книжкового видання (табл. 1).

Наприклад, при художньому оформленні друкованої книги дизайнером часто надається увага текстурі, враховуючи відмінності між фізичною та віртуальною текстурами. Вона вибудовується при застосуванні графічних редакторів через «повторення, масштабування, шари й колір» [15, с. 72]. Графічний дизайнер чи художник-ілюстратор, створюючи ілюстративний матеріал

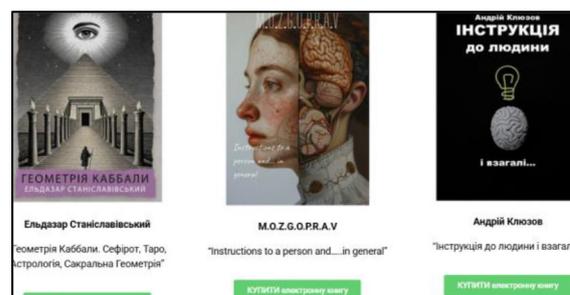


Рис. 4. Видання е-книг видавництва «Кавун» (скрін з екрану)

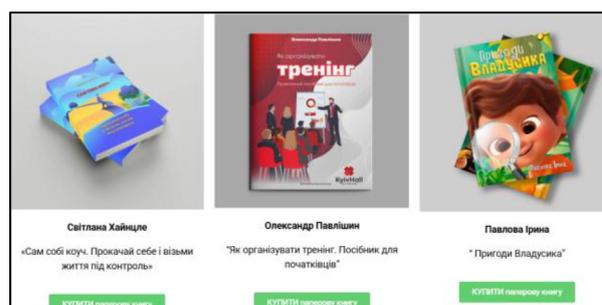


Рис. 5. Видання друкованих книг видавництва «Кавун» (скрін з екрану)

до такого видання і проявляючи специфіку власного художнього мислення, естетичної компетенції як фахівця, формує візуальний наратив, який має бути суголосним до вербального наративу тексту. Композиція і наратив породжують своєрідну єдність, «історію» [16, с. 85]. При створенні художнього проекту при розробці е-книги ситуація дещо інша. Головна причина полягає у носіїв інформації – цифровій платформі, на якій розміщується е-книга, а також величині екрану цифрового пристрою, за допомогою котрого читач знайомиться із такою продукцією. Тому дизайн е-книги повинен мати універсальний характер й узгоджуватися із появою нових цифрових платформ і розробкою все нових цифрових продуктів, як необхідності при діджиталізації. Звідси великою є наразі роль фахівця з програмування. Це є своєрідним викликом для фахівців у галузі дизайну, адже вимагає від них постійного збагачення власної художньої та технічної ерудованості; вміння швидкої адаптації до наявних викликів, зумовлених швидким оновленням професійних цифрових продуктів тощо. В таких умовах навіть можливе

швидке емоційне «вигорання» розробників е-книг.

Тому на сьогодні досить важко однозначно оцінити перспективи ринку такої продукції в Україні з низки причин, як об'єктивного плану – розвиток технологічної складової життя теперішнього суспільства та бізнес-інтересів «гравців Силіконової долини», так і суб'єктивного плану, пов'язаного із людським капіталом та особливостями фахової підготовки молодих дизайнерів, їхньої професійної адаптації на вітчизняному і зарубіжних ринках праці.

Висновки. Отже, можемо впевнено заявити, що книжкові видання в друкованому вигляді не втрачатимуть своєї актуальності ще довгий період часу. Однак враховуючи спостереження зростання цін на такі товари, можна припустити, що у середньостроковій перспективі може скластися тенденція до переходу на електронні та інтерактивні (анімовані) варіанти багатьма видавництвами України та світу. Друкована книга може стати у довгостроковій перспективі доволі вартісним придбанням для споживачів і тому навіть може розглядатися як елітарна продукція.

Таблиця 1

???

Специфіка видання за носієм та основні вимоги до його дизайну	
Друковані видання	Електронні видання
Врахування форматів такого видання відповідно до чинного законодавства країни та усталеної традиції у видавничій справі	Врахування форматів такого видання відповідно до вимог наявних цифрових платформ, оскільки кожна з них формує власні стандарти; відповідно до величини екрані різних цифрових носіїв
Розміри зображень у виданні залежать від обраного формату, кількість зображень обумовлена призначенням цього видання, роздільна здатність зображень в дизайн-макеті обумовлюється вимогами поліграфії	Врахування розмірів і роздільної здатності зображень у виданні жорстко узгоджується із вимогами існуючих цифрових платформ, адже кожна з них має свої вимоги до розміру, роздільної здатності й пропорцій зображення
Дизайн обкладинки є різноманітним	Акцент на універсальному дизайні обкладинки
Ілюстративний матеріал залежить від естетичних запитів цільової групи споживачів, естетико-художнього досвіду розробника, художнього мислення й творчої уяви дизайнера та може бути різним за складністю виконання	Візуальні елементи повинні бути чіткими й неускладнені декором, щоб не перевантажувати зір читачів
Кольори на обкладинці можуть бути різними: яскравими, пастельними, приглушеними	Кольори на обкладинці повинні бути яскравими, щоб належно відобразитись на екранах різних носіїв
Колірні рішення можуть бути різними: контрастними чи нюансними	Колірні рішення мають бути контрастними, щоб належно відобразитись на будь-яких пристроях
Шрифти мають легко читатися на застосованому папері і можуть бути різними, але рекомендовано не використовувати одночасно більше трьох	Шрифти повинні легко читатися на екранах різних носіїв

(Власне така було вже колись, коли існували манускрипти та рукописні книги).

Але також звернемо увагу, що естетичні смаки та естетичні ідеали людини є досить консервативним духовним утворенням, і, відтак, досвід взаємодії від друкованої та електронної книги теж залежить від такого чинника, коли мова йде про спроби широкого впровадження цифрових продуктів. Крім того, існування та широке поширення е-книги багато у чому залежить й від екологічної складової життя сучасного суспільства.

Варто зазначити, що діджиталізація та стрімкий розвиток цифрових технологій

стимулюватимуть, як видається, появу нових цифрових продуктів, від графічних редакторів та застосунків, до нових цифрових платформ для розміщення електронних книг широкого тематичного спектру (від літературно-художніх видань до навчальної літератури). Тож дизайн друкованої книги може набувати більш складного рішення щодо оригінальності використаних матеріалів чи ілюстрацій, ще одним трендом може стати використання спецефектів. Крім того, популяризація е-книг може виступити й причиною зростання інтересу до інтерактивної книги. Це вимагатиме розвитку просторового мислення графічних дизайнерів.

Література:

1. Максим Яременко. 450 років від початку книгодрукування на українських теренах. URL: <https://nmiu.org/posts/154> (дата звернення: 20.10.2025).
2. РБК-Україна. Подали від Москви. Як війна змінила український книжковий ринок, 21.01.2025, 8:00. URL: <https://www.rbc.ua/rus/news/podali-vid-moskvi-k-viyna-zminila-ukrayinskiy-1737020470.html> (дата звернення: 20.10.2025).
3. Юлія Орлова. До \$20 000 за ліцензію. Чому зростають ціни на книжки? Розповідає CEO видавництва Vivat. URL: <https://forbes.ua/lifestyle/do-20-000-za-litsenziyu-chomu-zrostayut-tsini-na-knizhki-seo-vidavnitstva-vivat-yuliya-orlova-pro-te-z-chogo-skladaetsya-vartist-knigi-02092025-32275> (дата звернення: 20.10.2025).
4. Polishchuk O., Kovtun N., Vitiuk I., Sapeńko R., Trocha B. The principle of “incomplete comprehension of object” in the context of the discourse of uncertainties in a digital society. *SHS Web of Conferences*. 2021. Vol. 104, No 02007. P. 1–6. DOI <https://doi.org/10.1051/shsconf/202110402007>
5. ДСТУ 3017:2015. Видання. Основні види. Терміни та визначення понять. URL: https://lib.zsmu.edu.ua/upload/intext/dstu_3017_2015.pdf (дата звернення: 20.10.2025).
6. Олійник В. Друкована та електронна книги: відмінності дизайн-формату. *Актуальні проблеми сучасного дизайну*: зб. тез. допов. V Міжнар. наук.-практ. конф. 27 квітня 2023 р. Київ : КНУТД, 2023. С. 92–95.
7. ДСТУ 7157:2010. Видання електронні. Основні види та вихідні відомості. URL: https://www.ksv.biz.ua/GOST/DSTY_ALL/DSTY1/dsty_7157-2010.pdf (дата звернення: 15.12.2025).
8. Manley L., Holley R. P. History of the Ebook: The Changing Face of Books. *Technical Services Quarterly*. 2012. Vol. 29, No 4. P. 292–311. DOI <https://doi.org/10.1080/07317131.2012.705731>
9. Данііл Мельничук. Електронна книга та друкована: переваги та недоліки, 14.09.2021. URL: <https://ij.ogo.ua/suzh/elektronna-kniga-ta-drukovana-perevagi-ta-nedoliki/> (дата звернення: 20.10.2025).
10. Анастасія Єфремова. 10 причин, чому наш мозок хоче читати, 23.04.1919. URL: <https://starylev.com.ua/blogs/10-prychyn-chomu-nash-mozok-hoche-chytaty?srltid=AfmBOopLyulQTFDPRcZjduX46dXY86jMykSJUR6X6MLgg19u3rVaC7TB> (дата звернення: 20.10.2025).
11. ДСТУ 4489:2005. Видання книжкові та журнальні. Вимоги до форматів. URL: <https://archive.chytomo.com/standards/vidannya-knizhkovi-ta-zhurnalni-vimogi-do-formativ-dstu-44892005> (дата звернення: 20.10.2025).
12. Надія Величко. Які бувають інтерактивні книжки та як допомагають розвиватися дітям? 20.03.2025. URL: <https://chytomo.com/iaki-buvaiut-interaktyvni-knyzhky-ta-iak-dopomahaiut-rozvyvatysia-ditiam/> (дата звернення: 20.10.2025).
13. Видавництво Кавун. Друк і видання книг в Україні. URL: <https://isbn.com.ua/> (дата звернення: 15.11.2025).
14. Фіголь Н. М. Електронні видання України. *Обрії друкарства*. 2018. № 1. С. 244–254. DOI <https://doi.org/10.20535/2522-1078.2018.1.132926>
15. Лаптон Е., Філліпс К. Графічний дизайн: Нові основи / пер. з англ. Київ : ArtHuss, 2020. 264 с. (дата звернення: 15.12.2025).

16. Рутковські Г. Наратив. *Композиція і наратив* / Грег Рутковські, Девін Ель Курц, Натан Фоукс, Джошуа Клер, Дом Лей; пер. з англ. Київ: ArtHuss, 2025. С. 59–90. (дата звернення: 15.12.2025)

References:

1. Yaremenko, M. 450 rokiv vid pochatku knyhdrukuvannia na ukrainskykh terenakh [450 years since the beginning of book printing in Ukrainian lands]. Retrieved from: <https://nmiu.org/posts/154> [in Ukrainian].
2. RBK-Ukraina. Podali vid Moskvu. Yak viina zminyla ukrainskyi knyzhkovyi rynok [How the war changed the Ukrainian book market], 21.01.2025, 8:00. Retrieved from: <https://www.rbc.ua/rus/news/podali-vid-moskvi-k-viyna-zminila-ukrayinskiy-1737020470.html> [in Ukrainian].
3. Orlova, Yu. Do \$20 000 za litsenziu. Chomu zrostaiut tsiny na knyzhky? Rozpovidaie SEO vydavnytstva Vivat [Up to \$20,000 per license. Why are book prices rising? CEO of Vivat Publishing House tells the story]. Retrieved from: <https://forbes.ua/lifestyle/do-20-000-za-litsenziyu-chomu-zrostayut-tsini-na-knizhki-seo-vidavnytstva-vivat-yuliya-orlova-pro-te-z-chogo-skladaetsya-vartist-knigi-02092025-32275> [in Ukrainian].
4. Polishchuk, O., Kovtun, N., Vitiuk, I., Sapeňko, R., Trocha, B. (2021). The principle of “incomplete comprehension of object” in the context of the discourse of uncertainties in a digital society. *SHS Web of Conferences*, 104 (02007), 1–6. DOI <https://doi.org/10.1051/shsconf/202110402007>
5. DSTU 3017:2015. Vydannia. Osnovni vydy. Terminy ta vyznachennia poniat [DSTU 3017:2015. Edition. Main types. Terms and definitions of concepts]. Retrieved from: https://lib.zsmu.edu.ua/upload/intext/dstu_3017_2015.pdf [in Ukrainian].
6. Oliinyk, V. (2023). Drukovana ta elektronna knyhy: vidminnosti dyzain-formatu [Printed and e-books: differences in design format]. *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu: zb. tez. dopov. V Mizhnar. nauk.-prakt. konf. 27 kvitnia 2023 r.* (pp. 92-95). Kyiv: KNUTD. [in Ukrainian].
7. DSTU 7157:2010. Vydannia elektronni. Osnovni vydy ta vykhidni vidomosti [DSTU 7157:2010. Electronic publications. Main types and source information.]. Retrieved from: https://www.ksv.biz.ua/GOST/DSTY_ALL/DSTY1/dsty_7157-2010.pdf [in Ukrainian]
8. Manley, L., & Holley, R. P. (2012). History of the Ebook: The Changing Face of Books. *Technical Services Quarterly*, 29 (4), 292–311. DOI <https://doi.org/10.1080/07317131.2012.705731>
9. Daniil Melnychuk. Elektronna knyha ta drukovana: perevahy ta nedoliky [E-book and print: advantages and disadvantages], 14.09.2021. Retrieved from: <https://ij.ogo.ua/suzh/elektronna-kniga-ta-drukovana-perevagi-ta-nedoliki/> [in Ukrainian].
10. Yefremova, A. 10 prychn, chomu nash mozok khoche chytaty [10 reasons why our brain wants to read], 23.04.1919. Retrieved from: <https://starylev.com.ua/blogs/10-prychyn-chomu-nash-mozok-hoche-chytaty?srsId=AfmBOopLyulQTFDPRcZjduX46dXY86jMykSJUR6X6MLgg19u3rVaC7TB> [in Ukrainian].
11. DSTU 4489:2005. Vydannia knyzhkovi ta zhurnalni. Vymohy do formative [DSTU 4489:2005. Book and magazine publications. Requirements for formats]. Retrieved from: <https://archive.chytomo.com/standards/vidannya-knizhkovyi-ta-zhurnalni-vimogi-do-formativ-dstu-44892005> [in Ukrainian].
12. Velychko, N. Yaki buvaiut interaktyvni knyzhky ta yak dopomahaiut rozvyvatysia ditiam? [What are interactive books and how do they help children develop?] 20.03.2025. Retrieved from: <https://chytomo.com/iaki-buvaiut-interaktyvni-knyzhky-ta-iak-dopomahaiut-rozvyvatysia-ditiam/> [in Ukrainian].
13. Vydavnytstvo Kavun. Druk i vydannia knyh v Ukraini [Kavun Publishing House. Printing and publishing of books in Ukraine]. Retrieved from: <https://isbn.com.ua/> [in Ukrainian].
14. Fihol, N. M. (2018). Elektronni vydannia Ukrainy [Electronic publications of Ukraine]. *Obrii drukarstva*, 1, 244–254. DOI <https://doi.org/10.20535/2522-1078.2018.1.132926> [in Ukrainian].
15. Lipton, E., Phillips, K. (2020). *Hrafichnyi dyzain: Novi osnovy* [Graphic Design: New Basics] / per. z anh. Kyiv : ArtHuss. [in Ukrainian].
16. Rutkovski, H. (2025). *Naratyv* [Narrative]. *Kompozysii i naratyv* / Hreh Rutkovski, Devin El Kurts, Natan Fouks, Dzhoshua Kler, Dom Lei; per. z anh. (pp. 59-90). Kyiv : ArtHuss. [in Ukrainian].

Стаття надійшла: 22.11.2025

Прийнято: 10.12.2025

Опубліковано: 30.12.2025

УДК 739.4:615.851

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.6.21>**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

КОВАЛЬСЬКЕ МИСТЕЦТВО ЯК СКЛАДОВА ХУДОЖНЬОЇ ТЕРАПІЇ

На нинішньому етапі розвитку українського образотворчого мистецтва та культури держави актуальним стає дослідження художнього ковальства у контексті участі давнього ремесла у війні росії з Україною. Твори українських ковалів присутні на всеукраїнських, міжнародних, регіональних художніх виставках. Допомога ковальських підприємств фронту була і залишається вкрай важливою. Кузні під час війни стали місцями зустрічей та спільної праці на користь ЗСУ десятків громадян. Цей процес не було досліджено в українському мистецтвознавстві та культурології. Також не було досліджено феномен кузні як традиційного осередку вільної думки. Процес відродження одного з найдавніших видів художньої творчості визначили і суспільні потреби, і творчі інтенції митців, що зрешистою і вивело ковальські вироби на рівень арт-об'єктів. Зараз українське художнє ковальство є складовою культурного поля України на рівні з традиційними і новими видами образотворчого мистецтва. Участь ковальських підприємств у війні росії з Україною незаперечна.

Початок нового двадцятого сторіччя в Україні став поштовхом до зростання багатьох ремесел, зокрема ювелірного та ковальського. Практично в кожному місті працювало ювелірне і ковальське виробництво. Йдеться саме про виготовлення мистецьких творів. Бо кузні і раніше були в кожному населеному пункті держави, виконуючи соціальне замовлення. Разом з виробництвом суто утилітарних речей сільського господарського вжитку в кузнях створювали багато художніх речей тиражного та індивідуального характеру. Інтерес до творчого ковальства був зумовлений стрімким розвитком будівництва. Увага культурологів та мистецтвознавців до проблем ковальського мистецтва почала зростати разом зі здобутками майстрів металу. Проте кількість досліджень специфіки та розвитку ковальської справи взагалі і ковальського мистецтва у сучасній гуманітаристиці є недостатньою. Такий рівень наукової дослідженості теми підтверджує її важливість та актуальність. Мистецтвознавці та культурологи почали активно досліджувати сучасний стан українського ковальства, оцінювати той шлях, який здолало ковальство від перших кузень, що з'явилися на теренах України, до участі українських митців у міжнародних виставках, форумах, бієнале. Численні за асортиментом та індивідуальними зразками вироби, зроблені українськими ковалями протягом ХХ століття потребують систематизації, класифікації, типологізації, що дозволить встановити закономірності у продовженні та розвитку традицій, їхньому оновленні, осмислити передумови до змін і трансформацій художнього ковальства у контексті сучасної соціокультурної парадигми. Кровопротитна війна росії з Україною проявила цілу низку дій яких раніше у культурному соціумі не існувало. Ковальство першим з усіх видів зображального мистецтва прийшло на допомогу державі. З першого дня у кузнях вироблялися скоби, пічки, заступни і багато іншого потрібного для війська. А вже з літа 2022 року кузні стали прихистком для поранених та контужених воїнів, які поверталися з фронтів. Процес участі у куванні для багатьох воїнів перетворився на процес потужної художньої терапії – дії, якої раніше у Світі не було.

Ключові слова: ковальське мистецтво, коваль, художня творчість, художня терапія, ковальський витвір.

Rohotchenko Oleksii, Rohotchenko Svitlana. BLACKSMITHING ART AS A COMPONENT OF ART THERAPY

At the current stage of the development of the Ukrainian fine arts and culture of the state, the study of artistic blacksmithing in the context of the participation of the ancient craft in the war between Russia and Ukraine is becoming relevant. The works of Ukrainian blacksmiths are present at all-Ukrainian, international, and regional art exhibitions. The help of blacksmith enterprises of the front was and remains extremely important. Forges during the war became places of meetings and joint work for the benefit of the Armed Forces of dozens of citizens. This process has not been studied in Ukrainian art history and cultural studies. Also, the phenomenon of the forge as a traditional center of free thought was not investigated. The process of reviving one of the oldest types of artistic creativity was determined by both social needs and the creative intentions of artists, which ultimately brought blacksmith products to the level of art objects. Currently, Ukrainian artistic blacksmithing is a component of the cultural field of Ukraine on a par with traditional and new types of visual arts. The participation of blacksmith enterprises in Russia's war with Ukraine is undeniable.

The beginning of the new twentieth century in Ukraine became an impetus for the growth of many crafts, in particular jewelry and blacksmithing. Almost every city had a jewelry and blacksmithing industry. It is about the production of works of art. Because blacksmiths used to be in every settlement of the state, fulfilling a social order. Along with the production of purely utilitarian items of agricultural use, many artistic items of a circulation and individual nature were created in the forges. Interest in creative blacksmithing was determined by the rapid development of construction. The attention of culturologists and art historians to the problems of blacksmith art began to grow along with the achievements of metal masters. However, the number of studies on the specifics and development of blacksmithing in general and blacksmith art in modern humanitarianism is insufficient. This level of scientific research of the topic confirms its importance and relevance. Art historians and cultural experts began to actively investigate the current state of Ukrainian blacksmithing, to evaluate the path that blacksmithing has overcome from the first forges that appeared on the territory of Ukraine to the participation of Ukrainian artists in international exhibitions, forums, and biennials. Numerous products made by Ukrainian blacksmiths during the 20th century, numerous in assortment and individual samples, require systematization, classification, typology, which will allow to establish regularities in the continuation and development of traditions, their renewal, to understand the prerequisites for changes and transformations of artistic blacksmithing in the context of the modern socio-cultural paradigm. Russia's bloody war with Ukraine manifested a whole series of actions that did not exist in the cultural society before. Blacksmithing was the first of all types of fine art to come to the aid of the state. From the first day, the forges produced staples, stoves, guards and many other things needed for the army. And since the summer of 2022, the forges have become a shelter for wounded and contused soldiers returning from the fronts. The process of participating in forging for many warriors turned into a process of powerful art therapy – an action that had never happened before in the world.

Key words: blacksmith's art, blacksmith, artistic creativity, art therapy, blacksmith's work.

Метою статті є дослідження ковальського мистецтва ХХ сторіччя в Україні та спроба показати унікальну взаємодію коваля і воїна, а також коваля і глядача на сучасному етапі війни росії з Україною. Проаналізувати чинники взаємної співпраці, а також дослідити користь взаємного спілкування.

Матеріали та методи. Наукові праці, що досліджують розвиток українського ковальства стали мистецтвознавчим та культурологічним підґрунтям пропонованої статті. Автори описують розвиток українського ковальства у історичній перспективі, а також аналізують сьогоденний стан ковальства у зв'язку з залученням ковальського ремесла до потреб армії. Окремою ланкою досліджуються ковальські твори, зроблені на тему війни росії з Україною.

Постановка проблеми. Пропоновані у статті мистецтвознавчі та культурологічні джерела, фактологічний матеріал із застосуванням комплексного, історико-хронологічного, системного та культурологічно-мистецтвознавчого підходів дозволяють простежити етапи становлення ковальського мистецтва, його відродження в історичному та соціокультурному контексті. Реанімовані у другій половині ХХ століття художні промисли при міністерствах легкої, місцевої промисловості, будівельних матеріалів та в Спілці художників намагалися відродити національне народне мистецтво. Історія розвитку, занепаду та відродження вітчизняного ковальського мистецтва тісно пов'язана з політичними, економічними та соціальними чинниками. Здобуття Україною

незалежності наприкінці ХХ століття сприяло розвитку як ковальського ремесла, так і творчості. Часи тоталітаризму призупинили розвиток давнього мистецтва, а в період незалежної України його розквіт набув нової сили. Українське професійне художнє ковальство досягло успіхів регіонального, загальнонаціонального та світового рівня і стало повноцінною складовою культурного поля держави. Серед провідних майстрів-ковалів і митців слід відзначити О. Стасюка, О. Міловзорова, О. Боньковського, А. Гайдамаку, В. Дьоміна, В. Бурдука, О. Гуменюка, О. Юрченка, І. Поп'юка та інших. Війна росії з Україною продемонструвала принципово нові стосунки митця і воїна, митця і глядача. Багато ковалів боронять Україну зі зброєю у лавах ЗСУ.

Аналіз досліджень і публікацій. До цього часу цю тему не досліджено системно, у тому числі й на регіональному рівні. Питанням вивчення української металопластики загальною і ковальської справи зокрема приділялося недостатньо уваги. Водночас слід констатувати, що в інших напрямках мистецтвознавства та культурології кількість оприлюднених досліджень значно більша. Про ковальське мистецтво радянської України написано вкрай мало мистецтвознавчих досліджень. Здебільшого це можна пояснити тим, що у вищих школах питання вивчення кованого металу було не актуальне і не заохочувалося. Жорстка установка про неприйняття сакрального мистецтва й тих видів і жанрів творчості, яким були навішені ярлики «буржуазного мистецтва» в 1940–1950-х роках у радянському мистецтвознавстві, призвела до відсутності досліджень традиційного ковальства та ювелірного мистецтва. Поодинокі роботи вітчизняних мистецтвознавців у галузі ковальства з'являються лише до кінця шістдесятих років минулого століття в музейних звітах та документах про етнографічні експедиції. До вивчення ковальської справи та дослідженню творів художнього ковальства українські учені повертаються лише з другої половини 1980-х років.

Про тенденції розвитку української металопластики писали С. Боньковська [1],

К. Гвоздьева [2], Л. Жоголь, [3] П. Жолтовський [4,5,6], Т. Кара-Васильєва [8], В. Могилевський [9], О. Роготченко [10,11], С. Роготченко [12] Р. Шмагало [16].

Дослідження та висвітлення проблем творення мистецької української школи металопластики належить львівському вченому Ростиславові Шмагалу. Остання оприлюднена його праця «Художній метал України ХХ–ХХІ ст.» на сьогодні є однією з найбільш повних розвідок з цієї теми [16]. 2022 року С. Роготченко захищає кандидатську дисертацію «Художнє ковальство Києва та Київщини 1970-х – 2020-х років: соціокультурний аспект» [12].

Виклад основного матеріалу дослідження. Ковальське мистецтво як художня і культурна практика, пройшовши шлях від ремесла до творчості, сягає сивої давнини. В Україні у контексті формування вітчизняної культури це мистецьке явище досліджено недостатньо. Переосмислення досвіду майстрів та митців у галузі ковальства сприяє верифікації історико-культурних процесів, які впливали на його розвиток, виявляє національну, специфіку. Усе докільля під час війни сприймається не таким, яким воно було у мирний час. Це, зрозуміло, стосується і ковальської справи – ремесла та творчості.

«Історія ковальства як ремесла і як творчості є важливою ланкою культури України. «Ковальський промисел на території сучасної України слід вважати одним із найстаріших із відомих нині. Розкопки періоду давньої Русі доводять наявність виготовлених ремісниками ковальських виробів, які широко застосовували у побуті. Із часів Русі кузні виникають як окремі професійні виробництва» – читаємо у дослідженнях мистецтвознавця М. Фіголя. [14].

Ковальське мистецтво є унікальним за функціональним та художнім вираженням порівняно з іншими видами і жанрами образотворчого мистецтва, адже поєднує професійні навички, необхідні у графічних мистецтвах, живописі, скульптурі. Ідеться про академічний рисунок на стадії ескізу, композиційне мислення під час роботи над композицією твору ковальства, вміння бачити колір

при його декоруванні, навички ліплення форми у пластиліні для подальшого її переведення у воскове литво по виплавленій моделі. Крім художньої функції, ковальський твір майже завжди залишається утилітарним. У такий спосіб з'являється взаємодія, що об'єднує декілька галузей, пов'язуючи формальні і пластичні рішення.

Логічне пояснення розвитку після тотального занепаду ковальської справи читаємо у дописі мистецтвознавиці Т. Іль'їної у статті «Щоб хмари рвонули навпростець...»: «Після Другої світової війни в Україні занепадають усі форми розвитку як професійного, так і народного ковальства і художнього литва. Лише в окремих сільських районах, де майстри ще володіли секретами цього ремесла, попит на продукцію, особливо ужиткового призначення, стимулював його виживання. Надалі ці осередки відіграли значну роль у відродженні традицій регіонального ковальського мистецтва. В загальному руслі змін періоду “хрущовської відлиги” з другої половини 1950-х, коли з'явилися ознаки пробудження національної свідомості, зародилися і нові засади взаємодії архітектурного середовища з творами ужиткового та монументально-декоративного мистецтва. Все частіше звернення до джерел народного мистецтва сприяли процесу відкриття кафедр та відділів художнього металу у навчальних закладах декоративно-ужиткового спрямування у Косові, Вижниці, Львові та Ужгороді впродовж 1960–1970-х. Пояснення феномену українського прориву в області сучасного орнаментального ковальства і входження країни слід шукати не лише у мистецькій площині, але й в психології та історичному розвитку української нації. Що стосується металопластики – відроджувати її українським ковалям довелося з нуля» [7].

Отже, політика радянської держави не сприяла розвитку ковальської справи, а приватних кузень не існувало. У ХХІ столітті відбулися зміни в асортименті ковальського виробництва. Виробництво речей для обслуговування господарчо-виробничих потреб та оздоба й виготовлення транспорту (карети, брички, вози, сани) фактично зупинилось.

Натомість підвищився попит на твори художнього ковальства. Поширення набули декоративні неутилітарні композиції, що виконували функцію оздоблення (прикрашання) навколишнього простору, а також художні ковальські твори, виготовлені для участі у художніх виставках, форумах, фестивалях в Україні та за кордоном. [12].

Шлях розвитку сучасного українського ковальства є унікальним. Цей процес не тотожний з розвитком ковальського мистецтва та ремесла близьких сусідів – Білорусії, Росії, Польщі, Словаччини, Молдови, Румунії. Пояснення феномену українського прориву в галузі сучасного орнаментального ковальства та входження країни у світову культурну ковальську спільноту слід шукати не лише в мистецькій площині, але й у психології та історичному розвитку української нації. Як зазначає дослідниця вітчизняного ковальства Світлана Роготченко: «Становлення й розвиток художнього ковальства Києва та Київщини 1970-х – 2020-х у соціокультурному просторі належить до маловивчених проблем».[12].

Знаковою подією для розвитку українського ковальства стала проведена 2019 року в Івано-Франківську за сприяння Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України, Громадської організації «Свято ковалів», Міжнародної асоціації «Кільце ковальських міст Європи», Івано-Франківської міської адміністрації та Фортечної галереї «Бастіон» Міжнародна науково-практична конференція «Художній метал. Візії майбутнього». За її матеріалами було здійснено наукове видання «Художній метал. Візії майбутнього»[15].

Ковальське мистецтво у вигляді окремих технік, прийомів проникає у творчість митців інших жанрів. Наприклад, до металу зверталися АРВМ (Ада Рибачук та Володимир Мельниченко) після бруталного знищення чиновниками радянської влади їхньої «Стіни пам'яті» на Байковому кладовищі в Києві. У їхній новій творчості металеві вироби (переважно портрети) ставали не проміжним варіантом майбутньої композиції, а цілком завершеним твором. Таким чином, метал (арматура й дріт) поєднував

графічний малюнок із металевою просторовою формою.

До історії сучасного українського ковальства увійшло багато імен знакових ковалів. Згадаємо Володимира Нежданова, Віктора Шоломія, Володимира Дьоміна, Олександра Міловзорова, Олега Стасюка, Анатолія Гайдамаку, Олега Боньковського, Богдана Попова, Володимира Долинного, Олексу Юрченка, Олександра Гуменюка, Леоніда Тоцького, Ігоря Колосюка, Іллю Поп'юка, Миколу Пономаренка, Володимира Белоконя, Сергія Фірсова, Богдана Новосельського, Сергія Полуботька, Володимира Пахомова, Юрія Виронова, Анатолія Шабатуна, Юрія Сентимрея, Леоніда Лебединця, В'ячеслава Талька, Михайла Антоненка, Володимира Чечка, Олега Лесючевського, Василя Чехуна, Андрія Болюха, Віктора Камеця, Михайла Реву, Сергія Резника, Антіна Ключкіна, Юрія та Олега Гребенюків та багатьох інших відомих та маловідомих скромних трударів важкої професії.[10]

Нині, завдяки великій зацікавленості світу до етнокультури, твори українських ковалів стають одним з механізмів входження українського прикладного мистецтва у світовий культурний простір. Несподівано «важка» ланка декоративного мистецтва – ковальська справа, перетворилася на складову художньої терапії. До війни росії з Україною про таке ніхто й не думав. Але вкотре сталося несподіване. У кузнях бракувало людей, адже багато ковалів опинилися у Збройних силах України. По всій країні до кузень почали приходити громадяни, які жодним чином не були причетні до ковальства. «Циганська» пошта рознесла звістку, що треба допомога для кування необхідного для фронту реманенту. Люди працювали без заробітної платні по дванадцять – п'ятнадцять годин на добу. Це були не професійні ковалі, це були свідомі громадяни, адже перші місяці війни згуртували суспільство. До кузень ішли діти, студенти, переселенці, воїни які поверталися після важких поранень. Відбувся акт єднання громадянського суспільства. Для багатьох з тих, хто прийшов на допомогу ковалям, це була допомога самому

собі у психологічному сенсі. Спільна праця на допомогу ЗСУ об'єднувала суспільство і лікувала душі. Змінилося багато чого. Змінилося й вітчизняне ковальство. З перших днів війни запрацювали всі кузні, виготовляючи так звані «їжаки» – зварені з металу конструкції, що зупиняли ворожу техніку. Українські ковалі їх виготовили тисячі, допомагаючи Збройним Силам у кривавій війні. Наступними стали скоби для укріплення дерев'яних балок над бліндажами. Тут рахунок пішов на сотні тисяч. Далі були пічки для обігріву воїнів і переносні бані на дровах. У кузнях часів війни створювалося нове мистецтво. Ковалі викувували муляжі гармат, що розміщували в полях. Під Миколаєвом на такий муляж почав польовати ворожий літак, який збили славні воїни ЗСУ.

На фронтах кривавої війни воювали і воюють митці, мистецтвознавці, актори, співаки, архітектори. Це люди мирних професій, які взяли зброю у руки. У боях за Батьківщину в місті Шахтарськ Донецької області 31 липня 2014 року трагічно загинув полтавський коваль Петро Федоряка. Вічна слава Герою. У липні 2015 року в селі Піски під час виконання бойового завдання загинув коваль Григорій Матяш. На його честь у кузні етно комплексу «Українське село» під Києвом, де майстер опановував основи ремесла та творчості, встановлено пам'ятну меморіальну дошку. Друзі започаткували ковальський фестиваль його імені. У 80 окремії десантно-штурмовій Галицькій бригаді Десантно-штурмових військ ЗСУ служить архітектор, коваль Василь Русак. Воїн родом з Коломиї. Він нагороджений медаллю «За військову службу Україні». На фронті нині й коваль Євген Солодяк з міста Гнівань. Боронять Україну два ковалі з одеського підприємства «Артферрум» Юрій Оніщук та Дмитро Семенов. Активно працюють для потреб наших військових ковалі Юрій, Антон Виронови, Олександр Шкурапет Ілля Поп'юк та десятки інших майстрів гарячого металу. Через зрозумілі причини не називаємо багатьох майстрів, які зі зброєю в руках захищають рідну землю. Прийде час – і напишемо про всіх, дослідимо їхню

творчість, розкажемо про кожну кузню, де кувалася Велика Перемога України.

Висновки. Кровопробитна війна росії з Україною проявила цілу низку дій яких раніше у культурному соціумі не існувало. Ковальство першим з усіх видів зображального мистецтва прийшло на допомогу державі. З першого дня у кузнях вироблялися скоби, пічки, заступи і багато іншого потрібного для війська. А вже з літа 2022 року кузні стали прихистком для пораних та контужених воїнів, які поверталися з фронтів. Процес участі у куванні для багатьох воїнів перетворився на процес потужної художньої терапії – дії, якої раніше у Світі не було. Мистецтвознавці та культурологи почали активно досліджувати сучасний стан українського ковальства, оцінювати той шлях, який здолало ковальство від перших кузень,

що з'явилися на теренах України, до участі українських митців у міжнародних виставках, форумах, бієнале. Численні за асортиментом та індивідуальними зразками виробу, зроблені українськими ковалями протягом ХХ століття потребують систематизації, класифікації, типологізації, що дозволить встановити закономірності у продовженні та розвитку традицій, їхньому оновленні, осмислити передумови до змін і трансформацій художнього ковальства у контексті сучасної соціокультурної парадигми.

На нинішньому етапі розвитку вітчизняної культури ковалі важкою працею вкотре проявили своє ставлення до суспільства, показавши крім реальної допомоги фронту принципово новий аспект ковальського життя – арт терапевтичну допомогу тим, кому вона потрібна у такому сенсі.

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. Кризь 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., Зязева 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. Ільїна Т. Щоб хмари рвонули навпростець... *Музейний провулок*. 2007. № 2(8). С. 106–109.
8. Кара-Васильєва Т. Українські велетні ковальства. Художній метал. Візії майбутнього: Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, Івано-Франківськ, 3–4 травня 2019 р. Івано-Франківськ : Мантیکора, 2019. С. 40–43.
9. Могілевський В. Від задуму до втілення: нариси, есе. Київ : Радянська школа, 1989. 174 с.
10. Роготченко О. О. «Шістдесят тоталітарних років: зображальне мистецтво України», 2-ге вид. доопрац. перероб. Кн. 1. Київ : Видавництво Ліра-К, 2025. 512с.
11. Роготченко О. Соціокультурне тло 1945-1960-х років радянської України як модель нищення вільної думки. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, С. 89–93, 2015
12. Роготченко С. Художнє ковальство Києва та Київщини 1970-х – 2020-х років: соціокультурний аспект. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. 2022.
13. 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.
14. Фіголь М. Мистецтво Древнього Галича / ред., упоряд. іл. Ю. Іванченко. Київ : Мистецтво, 1997. 222 с.
15. Художній метал. Візії майбутнього. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, Івано-Франківськ, 3–4 травня 2019 р. Івано-Франківськ : Мантیکора, 2019. 120 с.
16. Шмагало Р. Т. Шмагало Р. Т. Енциклопедія художнього металу. [У 3т.]. Т. 2. Художній метал України ХХ–ХХІ ст. Львів : Апріорі, 2015. С. 8.

References:

1. Bonkovska, S. (2011). Khudozhnia obrobka metalu [Artistic metalworking]. In H. Skrypnyk (Ed.), *Istoriia dekoratyvnoho mystetstva Ukrainy* (Vol. 4, pp. 161–182). Kyiv: NAN Ukrainy, IMFE im. M. T. Rylskoho. [in Ukrainian].
2. Hvozдова, K. (2006). Kriz terny do zirok. Brend, stvorenyi shcherym prahnennia [Through thorns to the stars. A brand created by sincere aspiration]. *Kovalska maisternia: dialoh – styl – metal*, 1(3), 37. [in Ukrainian].
3. Zhohol, L. (1978). *Dekoratyvne mystetstvo v interieri hromadskykh sporud* [Decorative art in the interiors of public buildings]. Kyiv: Budivelnyk. [in Ukrainian].
4. Zholtovskiy, P. (1972). *Khudozhnii metal. Istorychnyi narys* [Artistic metal. A historical outline]. Kyiv : Mystetstvo. [in Ukrainian].
5. Zholtovskiy, P., & Ziazieva, L. (1970). Khudozhnii metal [Artistic metal]. In *Istoriia ukrainskoho mystetstva* (Vol. 4, Book 2, pp. 369–377). Kyiv : IMFE. [in Ukrainian].
6. Zholtovskiy, P., & Musiienko, P. (1963). *Ukrainske dekoratyvne mystetstvo* [Ukrainian decorative art]. Kyiv : Tovarystvo dlia poshyrennia politychnykh i naukovykh znan URSS. [in Ukrainian].
7. Ilina, T. (2007). Shchob khmary rvonuly navprostets... [So that the clouds rush straight ahead...]. *Muzeinyi provulok*, 2(8), 106–109. [in Ukrainian].
8. Kara-Vasyliieva, T. (2019). Ukrainski veleteni kovalstva [Ukrainian giants of blacksmithing]. In *Khudozhnii metal. Vizii maibutnoho: Materialy Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii* (pp. 40–43). Ivano-Frankivsk : Mantykora. [in Ukrainian].
9. Mohilevskiy, V. (1989). *Vid zadumu do vtilennia: narysy, ese* [From conception to realization: sketches, essays]. Kyiv : Radianska shkola. [in Ukrainian].
10. Rohotchenko, O. O. (2025). *Shistdesiat totalitarnykh rokiv: zobrazhalne mystetstvo Ukrainy* [Sixty totalitarian years: visual art of Ukraine] (2nd ed., Book 1). Kyiv : Lira-K. [in Ukrainian].
11. Rohotchenko, O. (2015). Sotsiokulturne tlo 1945–1960-kh rokiv radianskoi Ukrainy yak model nyschennia vilnoi dumky [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. [in Ukrainian].
12. 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: sociocultural aspect] (Unpublished qualification research). [in Ukrainian].
13. Rohotchenko, S. (2019). Kovali-khudozhnyky kyivskoho mystetskoho osередku. Illia Popiuk, Volodymyr Bielokon, Serhii Firsov [Blacksmith-artists of the Kyiv artistic center]. In O. V. Yakimchuk (Ed.), *Innovatsiini kulturno-mystetski aspekty v suchasni kartyni svitu: Materialy V Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii* (pp. 79–81). Kherson : KhNTU. [in Ukrainian].
14. Fihol, M. (1997). *Mystetstvo Drevnoho Halycha* [Art of ancient Halych]. Kyiv : Mystetstvo. [in Ukrainian].
15. *Khudozhnii metal. Vizii maibutnoho. Materialy Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii* (2019). Ivano-Frankivsk : Mantykora. [in Ukrainian].
16. Shmahalo, R. T. (2015). *Entsyklopediia khudozhnogo metalu* (Vol. 2: *Khudozhnii metal Ukrainy XX–XXI st.*) [Encyclopedia of artistic metal]. Lviv: Apriori. [in Ukrainian].

Стаття надійшла: 11.11.2025

Прийнято: 28.11.2025

Опубліковано: 30.12.2025

УДК 7.05:659.127.4:338.48-44:647.94
DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.6.22>

Скляренко Наталія Владиславівна,

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

Канафоцька Любава Михайлівна,

здобувач вищої освіти кафедри графічного дизайну
Київського національного університету технологій та дизайну
ORCID ID: 0009-0005-2015-2516
Liubava.kan@gmail.com

Бондарчук Юлія Сергіївна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри архітектури та дизайну
Луцького національного технічного університету
ORCID ID: 0000-0002-1890-9795
juliabondarchuk89@gmail.com

АКТУАЛЬНІ ТРЕНДИ У ДИЗАЙНІ ВІЗУАЛЬНОЇ АЙДЕНТИКИ ГОТЕЛІВ У ГІРСЬКІЙ МІСЦЕВОСТІ

У статті представлено ґрунтовне дослідження сучасних тенденцій айдентики готелів, розташованих у гірських регіонах, із фокусом на гармонійне поєднання локальної автентичності, екологічної естетики та цифрових інновацій. Тематика набуває актуальності через зростаючу потребу адаптації готельного брендингу до умов глобалізації, цифрових трансформацій та підвищеного попиту на унікальні туристичні продукти, які об'єднують комфорт, сталість і культурну виразність. У ході дослідження визначено головні виклики візуального позиціонування сучасних готелів. Айдентика розглядається як система візуальних і змістових прийомів, що створюють емоційний і комунікативний образ готелів, здатний одночасно презентувати культурні особливості регіону та відповідати запитам сучасного цифрового середовища. На основі аналізу світових і локальних трендів виявлено, що візуальна комунікація готелів у гірській місцевості зазнала трансформацій у зв'язку із зростанням уваги до сталого розвитку та культурної ідентичності. Серед ключових трендів виділено арт-декор, емоційний брендинг, еко-мінімалізм, цифрову айдентику, етнічну стилізацію. Доведено, що кожний з них створює підґрунтя для формування відповідної концепції готелів (постел, арт-хостел, еко-лодж та смарт-готель). Візуальна айдентика виступає не лише як візуальний елемент, а як емоційний міст між клієнтом і брендом, формуючи цілісне сприйняття простору й концепції готелю. Окреслено перспективи розвитку айдентики готелів у гірських регіонах у напрямку сталого дизайну, збереження та популяризації культурної спадщини та інтеграції локальних ремесел у сучасну візуальну мову бренду. Доведено, що синтез традиційних елементів із цифровими технологіями сприяє формуванню нової естетики айдентики, спрямованої на пошук універсальності, гнучкості та впізнаваності бренду в умовах цифровізації та глобалізації. У результаті дослідження встановлено, що дизайн сучасної айдентики готелів у гірських місцевостях набуває важливого значення для підвищення конкурентоспроможності туристичних об'єктів, зміцнення локальної ідентичності та посилення емоційного взаємозв'язку з клієнтом.

Ключові слова: візуальна айдентика, готель, гірська місцевість, національна ідентичність, дизайн візуальних комунікацій, дизайн для сталого розвитку.

Skliarenko Nataliia, Kanafotska Liubava, Bondarchuk Yuliia. CURRENT TRENDS IN THE DESIGN OF VISUAL IDENTITY FOR HOTELS IN MOUNTAIN AREAS

The article presents a thorough study of current trends in the identity of hotels located in mountainous regions, focusing on the harmonious combination of local authenticity, ecological aesthetics, and digital innovations. The topic is relevant due to the growing need to adapt hotel branding to the conditions of globalization, digital transformations, and increased demand for unique tourism products that combine comfort, sustainability, and cultural expressiveness. The study identified the main challenges of visual positioning for modern hotels. Identity is seen as a system of visual and content techniques that create an emotional and communicative image of hotels, capable of simultaneously presenting the cultural characteristics of the region and meeting the demands of the modern digital environment. Based on an analysis of global and local trends, it was found that the visual communication of hotels in mountainous areas has undergone transformations due to the growing attention to sustainable development and cultural identity. Among the key trends are art decor, emotional branding, eco-minimalism, digital identity, and ethnic stylization. It has been proven that each of them creates the basis for the formation of the corresponding hotel concept (postel, art hostel, eco-lodge, and smart hotel). Visual identity acts not only as a visual element but also as an emotional bridge between the customer and the brand, forming a holistic perception of the space and concept of the hotel. The prospects for the development of hotel identity in mountain regions in the direction of sustainable design, preservation and promotion of cultural heritage, and integration of local crafts into the modern visual language of the brand are outlined. It has been proven that the synthesis of traditional elements with digital technologies contributes to the formation of a new identity aesthetic aimed at finding universality, flexibility, and brand recognition in the context of digitalization and globalization. The study found that the design of modern identity for hotels in mountainous areas is becoming increasingly important for enhancing the competitiveness of tourist facilities, strengthening local identity, and reinforcing emotional connections with customers.

Key words: visual identity, hotel, mountainous terrain, national identity, visual communications design, design for sustainable development.

Вступ. У сучасних умовах глобалізації та цифровізації дизайн айдентики готельних комплексів зазнає стрімких змін. Це спричиняє появу нових способів подання візуальної інформації та нових підходів до комунікації з відвідувачами. Найбільше ці трансформації помітні в готелях, розташованих у гірських регіонах, які характеризуються складними природними умовами, сезонністю туристичних потоків, необхідністю екологічного інтегрування в ландшафт та прагненням створити простір, що гармонійно поєднує комфорт із природністю. У таких обставинах виникає виклик розробки айдентики, котра не лише виконує функцію ідентифікації, а й забезпечує збереження автентичності регіону.

Домінуюча тенденція до спрощення та уніфікації айдентики призводить до втрати локальних символів і народних мотивів, які є основою культурної унікальності гірських місцевостей. Паралельно з цим на ринку з'являються нові формати готелів, такі як невеликі авторські заклади, еко-садиби, наметові комплекси для комфортного відпочинку та оздоровчо-релаксаційні центри. Це обумовлено трансформацією запитів туристів, які прагнуть близькості з природою,

унікальних вражень та гармонії з навколишнім середовищем.

Розширення спектру готельних форматів підвищує вимоги до айдентики, яка водночас має відповідати сучасним естетичним стандартам і відображати культурну спадщину регіону. Таким чином, необхідність наукового обґрунтування підходів до створення айдентики готельних комплексів у гірських районах є надзвичайно актуальною. Це дозволить інтегрувати інноваційні дизайнерські рішення зі збереженням автентичності та народних традицій для створення унікального образу місцевості.

Матеріали та методи. Сфера досліджень готелів у гірській місцевості охоплює специфіку їх функціонування, територіальну приналежність, культурну інтеграцію та формування візуальної ідентичності, яка формує їхнє сприйняття у туристичному середовищі. Готелі в горах та еко-туризм загалом у дослідженнях науковців розцінювалися лише як об'єкт проживання і розглядалися у контексті географії, маркетингу, екологічної трансформації та цифровізації туристичних сервісів. Однак досліджень саме у сфері дизайну наразі досить мало. Дослідники акцентують увагу на необхідності модернізації готельної

індустрії та впровадженні сталих практик, які призводять до підвищення конкурентоспроможності галузі в умовах глобалізації [1; 4; 5]. Екологічна складова досліджується в контексті дизайнерської проектної діяльності, зокрема показовим є проведення екологічного експерименту Паула Сміта (Paul Smith) як демонстрація широкого потенціалу редизайну для створення еко-естетики [2]. Загалом актуальним питанням для дослідників залишається формування екологічної свідомості майбутніх фахівців [3].

Значна кількість міжнародних досліджень зосереджена на цифровізації та персоналізації туристичної галузі, розвитку «розумного туризму» [6; 9] та взаємодії інтерактивних технологій з ідентичністю готельного простору [8]. Науковці окреслюють також перспективи автоматизації готельного бізнесу та визначають нові ризики, пов'язані із розвитком цифрового маркетингу [14; 18]. Підняті питання поглиблюються під час дослідження саме гірських територій, трансформації їх локальних просторів [7] та аналізі «м'якої мобільності» для сталого розвитку гірських міст [20].

Актуальний напрям дослідження формують інновації в якості туристичного сервісу [13] та лояльності клієнтів [11], що дозволяє вивчити поведінку туристів та розширити уявлення про нові моделі споживання та підвищити їх рівень задоволеності [17]. У контексті вивчення сучасних методів та тенденцій формування айдентики готелів актуальності набуває вплив дизайну середовища на психоемоційне та візуальне задоволення споживача, що ґрунтується на положеннях емоційного дизайну Д. Нормана [15; 16].

Проаналізовані праці свідчать, що створення візуальної айдентики гірських готелів відбувається на стику культурної самобутності, екологічного дизайну, цифрових технологій і нових туристичних практик. Це підкреслює важливість застосування системного підходу до аналізу даної тематики.

В основі дослідження лежить використання структурно-функціонального та семіотичного аналізу, які поглиблюють сприйняття образотворчих кодів візуальної

айдентики готелів у гірській місцевості та забезпечують їх відповідність екологічним, регіональним та культурним особливостям туризму певного регіону. Для аналізу обрано бренди готельного бізнесу у гірській місцевості, зокрема України, Франції, Австрії, Італії, Угорщини, Нової Зеландії, Мексики, які демонструють динаміку розвитку брендової стратегії та візуальних комунікацій.

Метою роботи є обґрунтування актуальних трендів та концепцій у дизайні візуальної айдентики готелів у гірській місцевості.

Результати. Сучасна туристична та готельна індустрія характеризується значною різноманітністю та можливістю надання різних послуг. Значну роль у цьому процесі відіграє інноваційність. На основі аналізу світових та вітчизняних готелів у гірській місцевості виділено найбільш виразні тренди: арт-декор, емоційний брендинг, екомінімалізм, цифрова айдентика та етнічна стилізація, які окреслюють специфічні риси дизайну візуальної айдентики.

Сучасна готельна індустрія характеризується надзвичайно високою фрагментацією та динамічним розвитком [1], що проявляються у створенні форматів закладів, орієнтованих на різні сегменти споживачів [5]. Особливо виразно ці особливості проявляються у гірських регіонах, де поєднуються природно-рекреаційні, етнокультурні та естетичні чинники, які визначають специфіку розвитку готельного бізнесу. Це визначає прагнення таких готелів до створення індивідуальної айдентики, що відображає локальний колорит і природну гармонію середовища.

Одним з перших трендів варто розглянути *арт-декор*, для якого характерними є поєднання ручної графіки з цифровими ефектами, яскраві композиції, використання реальних автентичних фотографій ландшафтів, що підкреслює ідентичність бренду. Тенденція арт-декору реалізується для різних типів готелів. Найбільш показовим є візуальна айдентика гібридного типу закладів – *poshtel* [19] (від поєднання слів *posh* – розкішний і *hostel* – гуртожиток). Цей формат передбачає поєднання доступності хостелу

з рівнем комфорту бутик-готелю. Як приклади поштелів обрано «Post Alpina – Family Mountain Chalets» Сан-Кандідо (Італія) (рис. 1) та «Poshtel» Омару (Нова Зеландія) (рис. 2). У них представлена кардинально відмінна концепція. Айдентика готелю «Post Alpina – Family Mountain Chalets» візуалізує ідею теплого родинного кола через природні форми, а слоган відображає цінність сімейного відпочинку в горах завдяки якісній подачі фотографій. Уся айдентика «Poshtel» Омару вирізняється концептуальністю та спрямованістю до емоційного наповнення [15; 16] через візуалізацію окремої історії кожної з кімнат, що підкреслює філософію закладу (рис. 2:1). Ця модель поєднує доступність хостелів із комфортом бутик-готелів.

У гірських регіонах poshtel-готелі вирізняються сучасним дизайном, відкритими комунікаційними просторами та айдентикою, орієнтованою на молодіжну аудиторію. Стилестика айдентики таких готелів Угорщини, Франції, Мексики характеризується

спрощеними логотипами, використанням геометричних форм, яскравих кольорів та динамічної типографіки (рис. 3).

Сьогодні у дизайні айдентики готелів набуває популярності *емоційний брендинг*. Для готелів в гірській місцевості характерні наступні ознаки: символи гір, вогню, дому, спільного відпочинку, зв'язок з мистецтвом. Помітного розвитку у цьому напрямку набувають арт-хостели [10] та арт-лодж заклади, у яких поєднуються функції проживання і культурного дозвілля. У дизайні таких готелів використовуються елементи етнічних ремесел, авторська кераміка, тканини ручної роботи, стилізовані символи гір, сонця чи дерева (рис. 4). Айдентика базується на ідеї гармонії з природою, мистецтвом та людьми [12].

Емоційний брендинг при цьому спрямований не лише на візуальну естетику, але і на збагачення відвідувачів емоціями (рис. 5).

У контексті сталого розвитку *еко-мінімалізм* виступає не лише як тренд у дизайні, а як тенденція, яка тісно пов'язана з географічним контекстом. Подорожі в горах [20]



Рис. 1. «Post Alpina – Family Mountain Chalets», Сан-Кандідо (Італія)

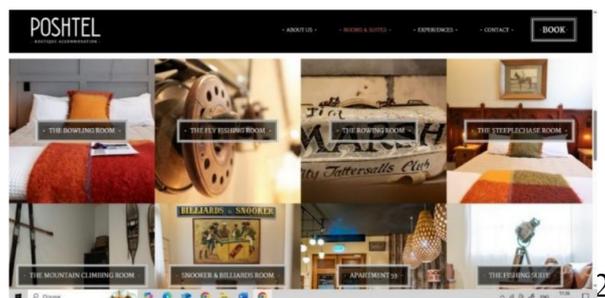
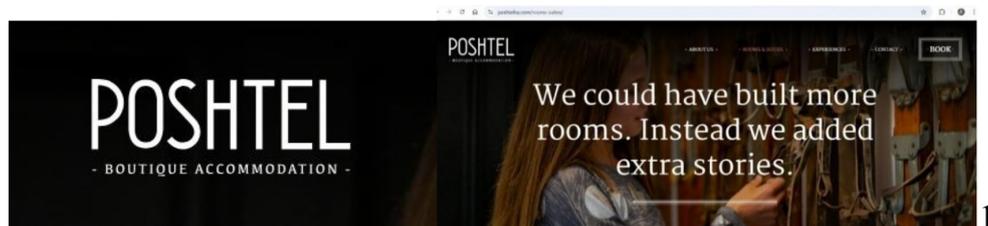


Рис. 2. Сайт «Poshtel», Омар (Нова Зеландія)

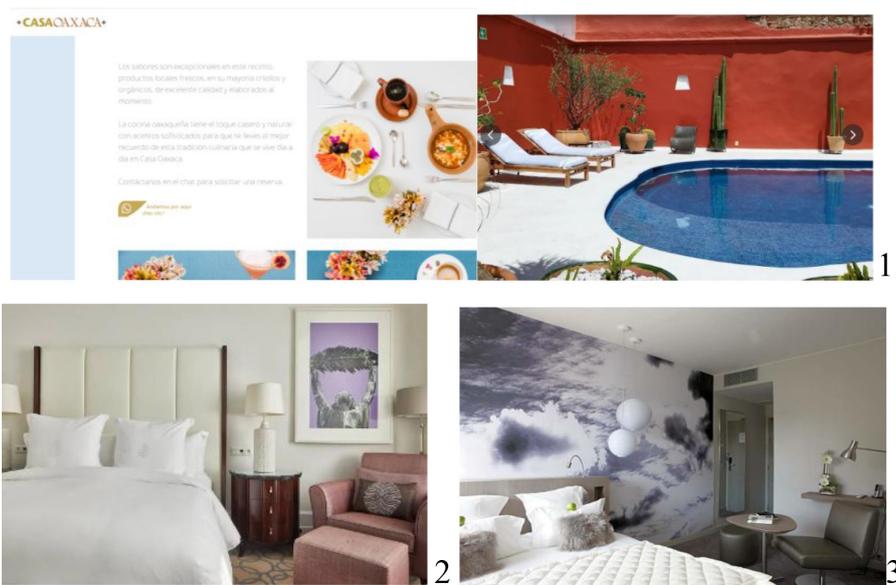


Рис. 3. Поштел-готелі:

1 – «Hotel Casa Oaxaca», Оахака (Мексика); 2 – «Four Seasons Gresham Palace», Будапешт (Угорщина); 3 – «Le Grand Balcon», Тулуза (Франція)



Рис. 4. «Готель Артготель», Буковель (Україна)

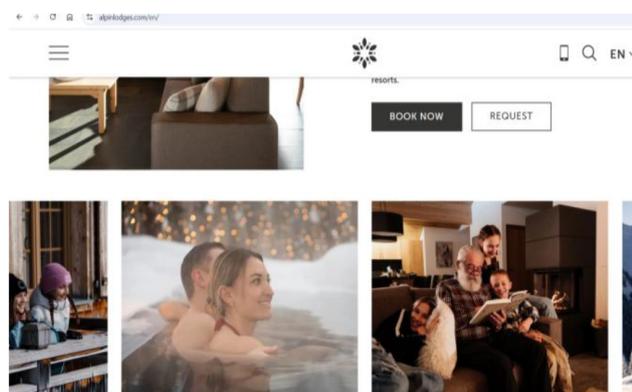


Рис. 5. «Alpinlodge Kühltai», Kühltai (Австрія)

та екотуризм, що демонструють зростання попиту на спільний відпочинок малими групами, передбачають пошук найзручніших місць перебування, у більшості випадків якими є еко-готелі та котеджі. У цьому контексті популярності набувають приватні шале, вілли або апартаменти у гірських місцевостях (рис. 6). Найпомітнішим напрямом є тенденція до поєднання екологічності та

розкоші, яка формує концепцію еко-лакшері [7; 12]. Використання натуральних матеріалів – дерева, каменю, вовни, тканин ручної роботи – поєднується з мінімалістичним дизайном, теплими природними відтінками та стриманими графічними елементами. Такі готелі позиціонують себе як простір комфорту [7], духовного відновлення та сталого розвитку. Еко-мінімалістична тенденція в дизайні візуальних комунікацій визначається зелено-охристою палітрою, використанням природних текстур та шрифтів без засічок.

Цифрова айдентика як тренд знаходить своє відображення у адаптивних логотипах, QR-дизайні та піксельній естетиці. Варто зазначити, що сучасні технології також суттєво впливають на розвиток не лише звичайних готелів, але й тих, які розташовані у гірській місцевості. Використання мобільних застосунків [8], систем безконтактного



Рис. 6. «SkyLine», Буковель (Україна)

обслуговування, AR-навігації та «розумних» пристроїв стимулює формування нового типу брендингу – гірський смарт-дизайн [9]. Такі готелі застосовують просту графіку, цифрові піктограми, нейтральну палітру кольорів і стриману типографіку, що відповідає вимогам онлайн-простору.

Особливе місце у процесі створення сучасної айдентики займають інноваційні технології – віртуальна (VR) і доповнена реальність (AR), адаптивна графіка та штучний інтелект (ШІ). Використання ШІ для персоналізації послуг [14] та маркетингових заходів також відіграє важливу роль [18; 6]. Крім того, автоматизовані системи можуть керувати бронюванням номерів, оптимізувати рівень заповнюваності та покращувати обслуговування клієнтів. Екологічна свідомість [3] набуває дедалі більшого значення у формуванні сучасної візуальної ідентичності.

Технології віртуальної реальності дозволяють клієнтам провести початкову оцінку номерів та приміщень готелю, тим самим краще зрозуміти їх зовнішній вигляд та атмосферу (рис. 7). Ці технології включають інтерактивні 3D-моделі готелів, віртуальні тури та інтеграцію з мобільними додатками для підвищення залученості гостей.

У графічному дизайні та дизайні візуальних комунікацій гірських готелів спостерігається синтез традиційного і сучасного [17]. Це підкреслює використання етнічних елементів, наприклад, геометричних орнаментів, стилізації під вишивку та дерев'яні мотиви. Переважно *етнічна стилізація* реалізується у побуті (рис. 8) через візуалізацію автентичного інтер'єру, через використання картин на стінах і традиційних патернів. Як результат, формується асоціативний ряд, пов'язаний з приналежністю до локальної культури.



Рис. 7. «Gm eco bubble hotel», Яблуниця (Україна)



Рис. 8. «Гуцульська хата», Яремче (Україна)

Отже, тренди у дизайні візуальних комунікацій формують універсальну візуальну мову, яка використовується як у поліграфії, цифровій продукції, так і у дизайні середовища. Саме ці тренди надають змогу структурувати візуальні та текстові дані, забезпечують їх емоційне забарвлення та формують специфічну концепцію, де кожен елемент має власний зміст та створює атмосферу відпочинку та близькості з природою.

Висновки. Айдентика готелів у гірських регіонах розглядається як багатогранна система комунікації, що об'єднує культурні традиції місцевості, природну красу ландшафту та сучасні методи візуального дизайну. Аналіз свідчить, що формування айдентики виходить за рамки створення графічних елементів, перетворюючись на стратегічний інструмент для формування емоцій та впізнаного простору. Актуальні тенденції у брендингу готелів у гірських місцевостях включають арт-декор, емоційний брендинг, еко-мінімалізм, цифрову айдентіку та етнічну стилізацію. Цифрова айдентика активно інтегрує адаптивну типографіку, інтерактивні рішення, доповнену реальність, безконтактні технології та алгоритми персоналізації. Це дозволяє оптимізувати комунікацію між гостем і готелем, значно

покращуючи доступність даних, навігацію та загальний досвід взаємодії. Разом з тим, звернення до етнокультурних мотивів забезпечує збереження регіональної ідентичності через інтерпретацію місцевих орнаментів, архітектурних форм та символів, створюючи стійкі асоціативні зв'язки з культурою місцевості. Розвиток концепцій постел, арт-хостел, смарт-готель та еко-лодж у контексті актуальних трендів визначає нову естетику гостинності, що ґрунтується на індивідуальності, технологіях та принципах сталого дизайну.

Таким чином, сучасна айдентика гірських готелів є проявом інтеграції локальних традицій із глобальними дизайнерськими практиками. Вона виконує не лише естетичну, а й комунікативну функцію, формуючи цілісний образ готелю як простору автентичності, природної краси та емоційного досвіду.

Перспективи розвитку цієї сфери пов'язані з подальшою інтеграцією цифрових технологій з екологічними дизайнерськими підходами та творчим осмисленням локальних традицій. Це забезпечить створення конкурентоспроможного бренду, що не тільки відображає особливості гірської місцевості, але й формує позитивний вплив на якість взаємодії між готелем та його цільовою аудиторією.

Література:

1. Давидова О. Ю., Козлова В. О. Інноваційний розвиток індустрії гостинності в Україні. *Сучасні тенденції розвитку індустрії туризму та гостинності: глобальні виклики*: матеріали III міжнародної науково-практичної конференції, м. Харків; Харківський національний університет міського господарства імені О. М. Бекетова, 2024. С. 231–233. URL: https://science.kname.edu.ua/images/dok/konferentsii/2024/Tezy_2024/Sucasni%20tendencii%20rozvitku%20industrii%20turizmu%20ta%20gostinnosti%20-%20globalni%20vikliki.%20Materiali%20III%20miznarodnoi%20naukovo-practicnoi%20konferencii.%202024%20rik%20.pdf#page=232 (дата звернення: 18.11.2025).
2. Особливий екологічний дизайн від Пола Сміта. Mini Strip. URL: https://www.mini.ua/uk_UA/home/news/mini-paul-smith.html (дата звернення: 18.11.2025).
3. Павленко І., Алексеева О. Екологічна свідомість студентів як психолого-педагогічний феномен і основа сталого розвитку суспільства: сутність, структура, компоненти. *Grail of science*. 2024. № 37. С. 319–325. DOI: <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.15.03.2024.050>
4. Пандяк І. Сучасні особливості та тенденції розвитку світової готельної індустрії. *Географія та туризм*. 2017. Вип. 41. С. 111–120. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/gt_2017_41_14 (дата звернення: 18.11.2025).
5. Рутинський М., Зайченко В. Інноваційна практика розбудови готельно-курортних комплексів: кейс Goro Mountain Resort. *Ресторанний і готельний консалтинг. Інновації*. 2025. Т. 1. Вип. 8 С. 57–68. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7468.8.1.2025.334825>
6. Buhalis D., Amaranggana A. Smart Tourism Destinations Enhancing Tourism Experience Through Personalisation of Services. In: *Tussyadiah, I., Inversini, A. (eds) Information and Communication Technologies in Tourism 2015*. Springer, Cham. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-319-14343-9_28
7. Domènech A., Zoğal V. Geographical dimensions of airbnb in mountain areas: The case of Andorra. *Journal of Rural Studies*. 2020. Vol. 79. P. 361–372. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jrurstud.2020.08.051>

8. Govers R., Go F. Place Branding: Glocal, Virtual and Physical Identities, Constructed, Imagined and Experienced. Palgrave, 2009. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-0-230-24559-4>
9. Gretzel U., Sigala M., Xiang Z., Koo C. Smart tourism: foundations and developments. *Electronic Markets*. 2015. Vol. 25, No. 3. P. 179–188. DOI: <https://doi.org/10.1007/s12525-015-0196-8>
10. Ionita C. Participatory mapping for social and environmental resilience: the position of the architect-researcher in an art organisation. *Repurposing Places for Social and Environmental Resilience: Proceedings of the International Conference* (Ed.) Anastasia Karandinou. 2023. P. 130-133. URL: https://pure.hva.nl/ws/portalfiles/portal/42117461/Proceedings_of_the_International_Conference_Repurposing_Places.pdf (дата звернення: 18.11.2025).
11. Lemy D., Goh E., Ferry J. Moving out of the silo: How service quality innovations can develop customer loyalty in Indonesia's hotels. *Journal of Vacation Marketing*. 2019. Vol. 25(4). P. 462–479. <https://doi.org/10.1177/1356766718819658>
12. Mellon V., Bramwell B. Protected area policies and sustainable tourism: influences, relationships and co-evolution. *Journal of Sustainable Tourism*. 2016. Vol. 24, no. 10. P. 1369–1386. <https://doi.org/10.1080/09669582.2015.1125909>
13. Morando M., Platania S. Luxury Tourism Consumption in the Accommodation Sector: The Mediation Role of Destination Brand Love for Potential Tourists. *Sustainability*. 2022. Vol. 14, no. 7. 4007. <https://doi.org/10.3390/su14074007>
14. Nam K., Chathoth P., Daghfous A., Khan M. S. The adoption of artificial intelligence and robotics in the hotel industry: prospects and challenges. *Electronic Markets*. 2021. Vol. 31. P. 553–574. DOI: <https://doi.org/10.1007/s12525-020-00442-3>
15. Norman D. Design for a better world: meaningful, sustainable, humanity centered. MIT Press Ltd, 2024. 376 p.
16. Norman D. A. Emotional design: why we love (or hate) everyday things. Basic Books, 2005. 257 p.
17. Ossama N., Nassar M., Barakat M., Ramzy Y. Impact of green practices on hotel guests' satisfaction: The role of perceived motives, attributes, and service outcomes. *Pharos International Journal of Tourism and Hospitality*. 2023. Vol. 1, no. 2. P. 1–17. <https://doi.org/10.21608/pijth.2023.287371>
18. Raymond L. J., Theodore R. The impact of artificial intelligence on digital marketing strategies. *International journal of research in management*. 2025. Vol. 7, no. 1. P. 556–563. DOI: <https://doi.org/10.33545/26648792.2025.v7.i1f.320>
19. Soni M. What is a poshtel? Everything you need to know. November 24, 2021. *Cvent. Event Platform for In-person, Virtual, and Hybrid Events & Webinars*. URL: <https://www.cvent.com/en/blog/hospitality/what-is-a-poshtel> (дата звернення: 18.11.2025).
20. Virtudes A., Azevedo H., Abbara A., Sá J. Soft Mobility as a Smart Condition in a Mountain City. *IOP Conference Series: Materials Science and Engineering*. 2017. Vol. 245, Issue 5. P. 052095. DOI: <https://doi.org/10.1088/1757-899x/245/5/052095>

References:

1. Davydova, O. Iu., & Kozlova, V. O. (2024). Innovatsiyni rozvytok industrii hostynnosti v Ukraini [Innovative development of the hospitality industry in Ukraine]. *Suchasni tendentsii rozvytku industrii turyzmu ta hostynnosti: hlobalni vyklyky: materialy III mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii*, Kharkiv; Kharkivskiy natsionalnyi universytet miskoho hospodarstva imeni O. M. Beketova. S. 231–233. Retrieved from: https://science.kname.edu.ua/images/dok/konferentsii/2024/Tezy_2024/Sucasni%20tendencii%20rozvitku%20industrii%20turizmu%20ta%20gostynnosti%20-%20globalni%20vikliki.%20Materiali%20III%20mizhnarodnoi%20naukovo-praktychnoi%20konferencii.%202024%20rik%20.pdf#page=232 [in Ukrainian]
2. Osoblyvyi ekolohichnyi dyzain vid Pola Smita [Special eco-friendly design by Paul Smith] (n.d.). Mini Strip. Retrieved from: https://www.mini.ua/uk_UA/home/news/mini-paul-smith.html [in Ukrainian]
3. Pavlenko, I., & Aleksieieva, O. (2024). Ekolohichna svidomist studentiv yak psykhologo-pedahohichnyi fenomen i osnova staloho rozvytku suspilstva: sutnist, struktura, komponenty [Environmental awareness of students as a psychological and pedagogical phenomenon and the basis for sustainable development of society: essence, structure, components]. *Grail of science*, 37, 319–325. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.15.03.2024.050> [in Ukrainian]
4. Pandiak, I. (2017). Suchasni osoblyvosti ta tendentsii rozvytku svitovoi hotelnoi industrii [Current features and trends in the development of the global hotel industry]. *Heohrafiia ta turyzm*, 41, 111–120. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/gt_2017_41_14 [in Ukrainian]
5. Rutynskiy, M., & Zaichenko, V. (2025). Innovatsiina praktyka rozbudovy hotelno-kurortnykh kompleksiv: keis Goro Mountain Resort [Innovative practices in the development of hotel and resort complexes: the case of Goro Mountain Resort]. *Restoranni i hotelnyi konsal'tynh. Innovatsii*, 1(8), 57–68. <https://doi.org/10.31866/2616-7468.8.1.2025.334825> [in Ukrainian]

6. Buhalis, D., & Amaranggana, A. (2015). Smart Tourism Destinations Enhancing Tourism Experience Through Personalisation of Services. In: *Tussyadiah, I., Inversini, A. (eds) Information and Communication Technologies in Tourism*. Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-319-14343-9_28
7. Domènech, A., & Zoğal, V. (2020). Geographical dimensions of airbnb in mountain areas: The case of Andorra. *Journal of Rural Studies*, 79, 361–372. <https://doi.org/10.1016/j.jrurstud.2020.08.051>
8. Govers, R., & Go, F. (2009). Place Branding: Glocal, Virtual and Physical Identities, Constructed, Imagined and Experienced. Palgrave. <https://doi.org/10.1007/978-0-230-24559-4>
9. Gretzel, U., Sigala, M., Xiang, Z., & Koo, C. (2015). Smart tourism: foundations and developments. *Electronic Markets*, 25(3), 179–188. <https://doi.org/10.1007/s12525-015-0196-8>
10. Ionita, C. (2023). Participatory mapping for social and environmental resilience: the position of the architect-researcher in an art organisation. *Repurposing Places for Social and Environmental Resilience: Proceedings of the International Conference* (Ed.) Anastasia Karandinou (pp. 130-133). Retrieved from: https://pure.hva.nl/ws/portalfiles/portal/42117461/Proceedings_of_the_International_Conference_Repurposing_Places.pdf
11. Lemy, D., Goh, E., & Ferry, J. (2019). Moving out of the silo: How service quality innovations can develop customer loyalty in Indonesia's hotels. *Journal of Vacation Marketing*, 25(4), 462–479. <https://doi.org/10.1177/1356766718819658>
12. Mellon, V., & Bramwell, B. (2016). Protected area policies and sustainable tourism: influences, relationships and co-evolution. *Journal of Sustainable Tourism*, 24 (10), 1369–1386. <https://doi.org/10.1080/09669582.2015.1125909>
13. Morando, M., & Platania, S. (2022). Luxury Tourism Consumption in the Accommodation Sector: The Mediation Role of Destination Brand Love for Potential Tourists. *Sustainability*, 14(7), 4007. <https://doi.org/10.3390/su14074007>
14. Nam, K., Chathoth, P., Daghfous, A., & Khan, M. S. (2021). The adoption of artificial intelligence and robotics in the hotel industry: prospects and challenges. *Electronic Markets*, 31, 553–574. <https://doi.org/10.1007/s12525-020-00442-3>
15. Norman, D. (2024). Design for a better world: meaningful, sustainable, humanity centered. MIT Press Ltd.
16. Norman, D. A. (2005). Emotional design: why we love (or hate) everyday things. Basic Books.
17. Ossama, N., Nassar, M., Barakat, M., & Ramzy, Y. (2023). Impact of green practices on hotel guests' satisfaction: The role of perceived motives, attributes, and service outcomes. *Pharos International Journal of Tourism and Hospitality*, 1(2), 1–17. <https://doi.org/10.21608/pijth.2023.287371>
18. Raymond, L. J., & Theodore, R. (2025). The impact of artificial intelligence on digital marketing strategies. *International journal of research in management*, 7 (1), 556–563. <https://doi.org/10.33545/26648792.2025.v7.i1f.320>
19. Soni, M. (2021, November 24). What is a poshtel? Everything you need to know. *Cvent. Event Platform for In-person, Virtual, and Hybrid Events & Webinars*. Retrieved from: <https://www.cvent.com/en/blog/hospitality/what-is-a-poshtel>
20. Virtudes, A., Azevedo, H., Abbara, A., & Sá J. (2017). Soft Mobility as a Smart Condition in a Mountain City. *IOP Conference Series: Materials Science and Engineering*, 245 (5), 052095. <https://doi.org/10.1088/1757-899x/245/5/052095>

Стаття надійшла: 08.11.2025

Прийнято: 25.11.2025

Опубліковано: 30.12.2025

УДК 7.036:069.5](477/52):32:355.48(470:477)»202»

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.6.23>**Соколюк Оксана Василівна,**

аспірантка кафедри теорії і історії мистецтв

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-0081-056X

ksuyshasokoluyk@gmail.com

МИСТЕЦЬКИЙ ФРОНТ НА СУМШИНІ ПІД ЧАС РОСІЙСЬКОЇ АГРЕСІЇ

24 лютого 2022 р., коли російське військо вдерлося на землі суверенної України, Сумщина опинилася серед перших українських областей, куди увірвався ворог. Утім, сум'яни спрочинили достойний опір і не дали нападникам окупувати свій край. Децю оговтавшись після початку обстрілів, свій мистецький фронт відкрили сумські мистці, влаштувавши у Сумському обласному художньому музеї ім. Н.Онацького виставку власних творів на тему війни, засуджуючи російську агресію. Це були Ігор Швачунов, Олександр Чередиченко, Петро Кишенюк та ін. Дехто увійшов до лав ЗСУ, як, наприклад, талановитий майстер народної творчості, доцент Глухівського Національного педагогічного університету ім. О.Довженка Ігор Білевич (1971 – 2022), який з початком російського вторгнення добровольцем пішов на війну і віддав життя за Україну.

Чітку позицію у протистоянні ворогові зайняв Сумський обласний художній музей. Цей культурно-мистецький заклад, що був заснований ще в 1920 р. мистцем-педагогом, поетом і громадським діячем Никанором Онацьким (1875–1937), знищеним більшовиками ще в період сталінських репресій, з початком російсько-української війни вимушений був сховати свою багату колекцію художніх творів, щоб їх не зміг загарбати ворог, і перейти до інших принципів спілкування з глядачем. Нові методи були спрямовані на проведення тимчасових виставок мистців Сумщини, де важливе місце відводилось темі російсько-української війни, патріотичного виховання дітей та інших різних заходів, спрямованих на підтримку ЗСУ тощо, чому сприяло влаштування власного сховища у підвальному приміщенні, куди під час повітряних тривог спускаються співробітники та відвідувачі музею.

Визначним заходом, проведеним під час воєнного стану в Лебединському міському художньому музеї ім. Б. К. Руднева, став проєкт міжнародної виставки “Futurism: 140th Anniversary of the Artist Davyd Burluk”. Утім, в різних краєзнавчих музеях Сумщини, зокрема в зруйнованому Охтирському, через постійні російські обстріли музейна робота по співпраці з глядачем призупинилась.

Ключові слова: культура, мистецтво, російська агресія, Сумський регіон, музейна робота, художні виставки, тема війни, народні майстри.

Sokoluyk Oksana. ARTISTIC FRONT IN SUMY REGION DURING THE RUSSIAN AGGRESSION

On February 24, 2022, when Russian troops invaded the lands of sovereign Ukraine, Sumy region was among the first Ukrainian regions to be invaded by the enemy. However, the residents of Sumy put up a worthy resistance and prevented the attackers from occupying their land. Having recovered somewhat from the shelling, Sumy artists opened their artistic front, staging an exhibition of their war-themed works at the Sumy Regional Art Museum named after N Onatsky, condemning Russian aggression. These were Ihor Shvachunov, Oleksandr Cherednychenko, Petro Kysheniuk and others. Some joined the ranks of the Ukrainian Armed Forces, such as the talented master of folk art, associate professor of the Hlukhiv National Pedagogical University named after O.Dovzhenko, Ihor Bilevych (1971–2022), who volunteered to fight after the Russian invasion and gave his life for Ukraine.

The Sumy Regional Art Museum has taken a clear position in opposition to the enemy. This cultural and artistic institution, which was founded back in 1920 by the artist-teacher, poet and public figure Nykanor Onatsky (1875–1937), who was destroyed during the Stalinist repressions. With the outbreak of the Russian-Ukrainian war, the museum was forced to hide its valuable collection of art works to prevent them from being captured by enemy and to move to new principles of communication with viewer. The new methods were aimed at holding temporary exhibitions of Sumy region artists, patriotic education of children, and other important events aimed at supporting the Ukrainian Armed Forces, etc., which was facilitated by the construction of a shelter in the basement, where museum employees and visitors descend during air raids.

A significant event held by the Lebedynsky City Art Museum named after B. K Rudniev during martial law was the International exhibition project "Futurism: 140th Anniversary of the Artist Davyd Burluk". However, various local history museums in Sumy region, particularly the destroyed Okhtyrka Museum of Local History, have suspended their public communication efforts due to constant Russian shelling.

Key words: culture, art, Russian aggression, Sumy region museum work, art exhibitions, war theme, folk masters.

Вступ. Культурно-мистецькі заклади на Сумщині, що включають як художні (в самих Сумах і в м. Лебедин районного підпорядкування), так і низку краєзнавчих музеїв в різних пунктах області, містять чималу кількість предметів професійного і народного мистецтва, надзвичайно важливих для національної художньої спадщини України. А в результаті вторгнення російського війська на територію суверенної Української держави 24 лютого 2022 р, музейні колекції краю опинилися в зоні величезного ризику. Утім, мешканці області зуміли дати достойну відсіч ворогові і запобігли окупації. На допомогу невдовзі прийшли художники Сумщини, відкривши свій мистецький фронт та засуджуючи російську агресію. Зі свого боку, російські терористи не втратили надію на завоювання України і продовжують обстрілювати мирне населення, об'єкти енергетики, культури в Охтирці зруйновано краєзнавчий музей, не раз постраждав від обстрілів Сумський обласний художній музей ім. Н.Онацького, а також Сумський обласний краєзнавчий музей.

Опинившись у важких умовах воєнного стану, абсолютна більшість музеїв Сумщини, що мають музейні колекції, сховавши їх, вимушені були призупинити комунікацію з глядачем. Продовжували підтримувати цей зв'язок у Сумському обласному художньому музеї ім. Н. Онацького та в Лебединському міському художньому музеї ім. Б. К. Руднева, в яких демонструвались тимчасові художні виставки. Особлива різноманітність заходів простежуються в роботі Сумського обласного художнього музею. Це і робота по патріотичному вихованню дітей, і на підтримку ЗСУ, і для переселенців, тобто для відвідувачів різного віку. Сумські мистці демонструють свої твори за кордоном, зокрема в польському Любліні, а люблінські майстри, незважаючи на воєнний стан в Україні, показали свою виставку в Сумах.

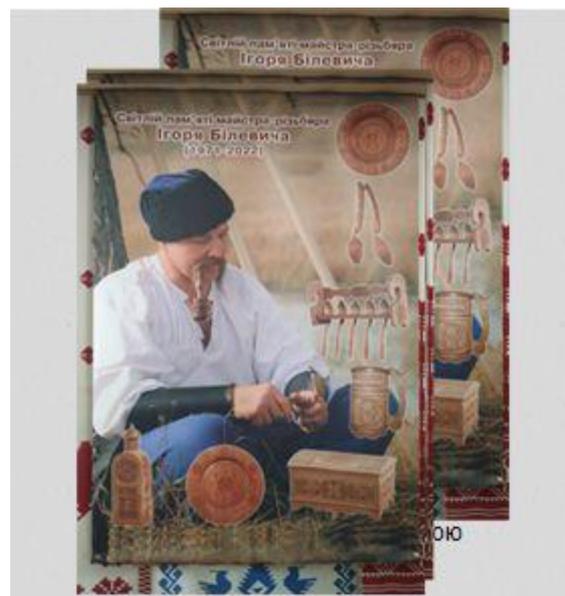
Матеріали та методи. Джерельною базою даної публікації є інформація з фундаментальних академічних видань українською та англійською мовами, термінологічні словники, опубліковані матеріали науковців з вказаної теми та відомості з інтернет сторінок. Методологічна основа публікації ґрунтується на міждисциплінарному дискурсі, історико-культурному та соціокультурному аналізі сучасних тенденцій в українському музейництві та образотворчому й декоративному мистецтві.

Мета дослідження – аналіз форм музейної роботи культурно-мистецьких закладів Сумщини під час воєнного стану в Україні через російську агресію та інтерпретації цієї теми в творах сумських художників вказаного періоду, включаючи стильові особливості.

Результати. Музейні колекції Сумщина, що є одним з регіонів на землях Слобожанщини, займають досить вагоме місце в загальній скарбниці української національної культури. В краєзнавчих музеях області – в Охтирці, Глухові, Шостці, Ромнах, Конотопі – знаходиться чимало речей високої художньої вартості [5, с. 92]. Все це опинилось перед загрозою захоплення російськими загарбниками, які 24 лютого 2022 р напали на суверенну Українську державу, а Сумський регіон постав серед перших, куди вдерся ворог. Негайно вступивши в бій, мешканці Сумщини відбили наступ, а художники невдовзі відкрили свій мистецький фронт. Дехто, вступивши до лав ЗСУ, добровольцем пішов на війну і віддав життя за свободу України, як, наприклад, талановитий майстер різьбярства на дереві, доцент Глухівського національного педагогічного університету ім. О. Довженка, яким був Ігор Білевич (1971–2022). Таким захопленням своїм фахом бачимо його на афіші Сумського обласного художнього музею (іл. 1–2), названого на честь місцевого мистця-педагога,



Іл. 1. Заслужений майстер народної творчості в Україні Ігор Білевич. Фото. Приватна колекція



Іл. 2. Ігор Білевич за роботою. Афіша. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького

поета, організатора музейної справи Никанора Онацького – одного із жертв сталінського режиму.

Вже 6 жовтня 2022 р. в цьому музеї сумські художники, серед яких І. Швачунов, П. Кишенюк, О. Чередниченко, родина Ярових, І. Василевський, І. Гапochenко, О. Садовський та ін., відкрили виставку своїх творів під назвою «Мистецтво Сумщини в палітрі часу», де центральне місце зайнята тема війни. На жаль, на сьогодні їхні імена не згадуються ні в фундаментальних академічних виданнях з історії мистецтв [2; 3; 7], ні в монографії О. Голубця, присвяченій українському досвіду в мистецтв ХХ ст. [1]. На вище названій виставці монументальністю звучання привертає увагу картина «Весна 2022» І.Швачунова. Утім, замість пори цвітіння мистець зобразив величезну дорогу з розмітками для руху транспорту, що тягнеться вдалечінь, перегорожену протитанковими «їжаками» та брилами з лампадами, як символами пам'яті про наших загиблих героїв, і палаючий обрій з висвітленими будівлями від обстрілів ворожої артилерії (іл. 3). В експонованих на виставці творах І.Василевського знайшла відображення сакральна тема, така затребувана у дні великих випробувань («Молитва», «Молитва за Україну»). На полотні О.Чередниченка

«Осінь 2022» (іл. 4) показана прощальна пора року перед приходом зими, коли на деревах і кущах в'яне листя, марніють квіти, а на землю все частіше спускаються тумани. Такий стан природи перегукується з відповідними настроями в суспільстві через війну, розв'язану російським агресором. Майстерно використовуючи здобутки імпресіонізму, мистець поєднує їх з декоративністю та наділяє картину теплом надії на перемогу добра над силами зла. Своєрідною художньою манерою відзначаються пейзажі І. Гапochenка, зокрема «Спогади. Пам'ять», «Рожевий вечір», в яких колір набуває символічного значення, стверджуючи авторську віру у стійкість свого народу. Важливе місце тема війни зайняла у живописних і скульптурних творах П. Кишенюка. Реставратор Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького, майстер із сучасним художнім мисленням, він декілька років провів у Польщі та США, де знайомився з новітніми пошуками у світовому мистецтві. На виставці П. Кишенюк експонував такі свої живописні твори, як «Відкрите небо», «Бесіда шизофреніка із сатаною», «Маріуполь». В них він відтворив власні переживання у зв'язку з війною, розв'язаною російськими терористами. На картині «Відкрите небо» (іл. 5) глядач побачив сповнені жахом обличчя дітей, які або ж

схопилися руками за голову, або ж кричать, коли зіткнулися з тим, що несе «руській мір». А картина «Бесіда шизофреніка із сатаною» підштовхує до розуміння того, якою внутрішньою силою наділений український гумор. У скульптурній композиції, присвяченій загиблим під завалами людям під час обстрілів російської артилерії, П. Кишенюк обрав суто символічні принципи, зобразивши стовбур дуба, від якого відходять гілки, як символ незламності свого народу. Каркас автор зробив з бетону, а гілочки наживлював з різних будівельних матеріалів. Завершувалася композиція витягнутою рукою людини, яка опинилася лід завалами і благає про допомогу [6, с. 139] (іл. 6).

23 серпня вже 2023 р. у цьому ж музеї до Дня незалежності України і Дня міста Суми Народний художник України О. Чередниченко відкрив свою персональну виставку «Творчість – сенс життя». З 2 по 13 серпня 2023 р. новим виставковим майданчиком стала Сумська міська галерея. В ній експонувалася виставка «500 днів війни» уродженця Сум Іллі Ярового. Він в цей період мешкав у Бучі і сам пережив той геноцид, який влаштували проти українських цивільних громадян російські варвари. Його сповнені смутку живописні роботи створюють свою хронологію війни. Серед них і плачуча дитина з котиком на руках, і перелякані через російські обстріли собаки, що чекають на господаря, і понівечене авто з дитячою лялькою біля колеса на Ірпінському мості, залитому людською кров'ю [4, с. 195] (іл. 7). Сильне враження справляє і живописний твір

І. Ярового, експонований на цій виставці під назвою «Водне хрещення», на якому автор показав поясне зображення жінки, яка високо над собою піднімає дитину, аби вберегти її від потоку води, що хлинула після того, як російські окупанти підірвали Каховську ГЕС [4, с. 195] (іл. 8).

Свого роду продовженням тієї експозиції стала виставка сумського художника В. Шутки у цій же галереї, котра демонструвалася з 15 по 27 серпня 2023 р. Його твори підштовхують відвідувача до роздумів над нашими духовними цінностями, вірою, народними традиціями. Поряд з творами цього майстра презентувалася фотовиставка «З Україною в серці» творчої студії «Мальва», де були представлені світлини на національну тематику.

Мистецькі виставки, присвячені українським державним святкам, у дні війни відбулися і в краєзнавчих музеях Сум і області. Так, в Сумському обласному краєзнавчому музеї 28 червня 2023 р. до Дня Конституції в рамках проекту «Діти України вірять в ЗСУ» була проведена виставка «Діти малюють перемогу». Найцікавіші твори відбирались для розміщення на листівках, а юні глядачі, які приходили на екскурсії, залишали на листівках теплі побажання для українських бійців, після чого співробітники музею відсилали це на фронт. Зрозуміло, в районних центрах Сумщини виникло чимало проблем щодо виставкової діяльності, Тим не менш, шосткінський художник І. Сірий, який до того ж був директором Шосткінського краєзнавчого музею, в арт-центрі м. Шостка



Іл. 3. І. Швачунов. Весна 2022. 2022. Полотно, олія. Приватна колекція



Іл. 4. О. Череди́ченко. Осінь 2022. 2022. Полотно, олія. Приватна колекція

вже у квітні 2022 р. продемонстрував свої твори, присвячені українським жінкам, на чю долю випали важкі випробування через війну, розв'язану рф проти України [6, с. 139–140].

Після провалу планів на бли́цкриг ворог не вгамувався, продовживши з не меншою жорстокістю обстрілювати домівки мирних українських громадян, культурно-мистецькі заклади, знищувати енергетику. Так, 13 квітня 2025 р., на релігійне свято «Чистий четвер», коли віряни поверталися додому після церковної служби, російські нелюди вдарили ракетами по середмістю Сум. В результаті загинуло чимало людей, а вибуховою хвилею повиносило вікна, а місцями пошкодило стіни в будівлях, що є пам'ятками архітектури. Серед них і Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького (іл.

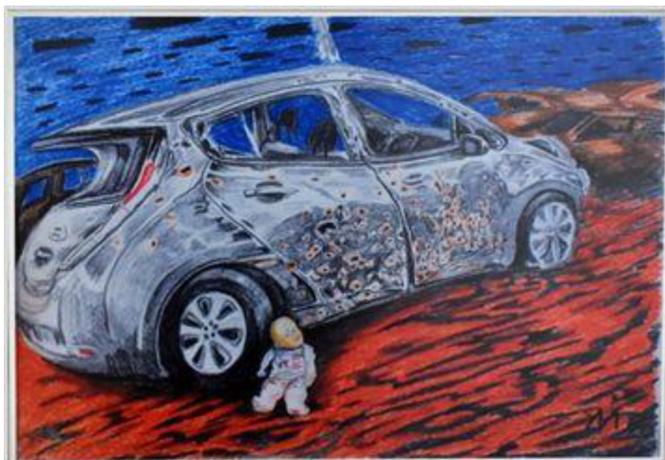
9). І це не вперше: після російського прильоту в 2023 р. було пошкоджено дах цієї будівлі. Ще раніше, з 7 на 8 березня 2022 р., російські окупанти обстріляли центральну частину м. Охтирка на Сумщині, через що в краєзнавчому музеї (пам'ятка архітектури ХІХ ст.) повилітали вікна, зруйновано дах, потріскались стіни (іл. 10) Не обійшлося і без мародерства: з експозиції вкрали і чимало цінних речей. Перед громадськістю Сумщини постало завдання зробити все можливе, аби не дати ворогові можливості знищити мистецький фронт краю. Передусім було відремонтовано підвальне приміщення Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького, яке стало надійним укриттям,



Іл. 5. П. Кишенюк. Відкрите небо. 2022. Полотно, олія. Приватна колекція



Іл. 6. П. Кишенюк. Скульптурна композиція. 2022. Авторська техніка. Приватна колекція



Іл. 7. І. Яровий. На Ірпінському мості. 2022. Авторська техніка. Приватна колекція

куди під час повітряних тривог спускаються співробітники і відвідувачі музею. В умовах воєнного стану цей культурно-мистецький заклад продовжував працювати, влаштовуючи як тимчасові виставки, так і демонструючи постійно діючу експозицію, на якій представлено своєрідне декоративно-прикладне мистецтво Сумщини, зокрема кролевецькі рушники, межигірська кераміка тощо (іл. 10–11). Великий інтерес у глядача викликала виставка творів всесвітньо відомої української майстрині народного мистецтва – Марії Приймаченко, з колекції музею (іл. 11–13). В умовах воєнного стану Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького продовжує працювати, експонуючи все нові виставки, проводячи різноманітні заходи з приводу державних свят України, естетичного і патріотичного виховання дітей тощо (іл. 14).



Іл. 8. І. Яровий. Водне хрещення. 2022. Авторська техніка. Приватна колекція

Новим явищем в експозиційній діяльності краю під час російсько-української війни стала міжнародна виставка, присвячена 140-річчю вихідця із Сумщини, відомого у світі українського мистця-футуриста Давида Бурлюка, проведена у листопаді 2022 р. у Лебединському міському художньому музеї ім. Б. К. Руднева. Виставка була експонована у форматі mail-art, що використовується у світі ще з 1960-х рр. На цій виставці mail-art Futurum 140th Anniversary of Artist David Burluk було біля 100 творів мистця-авангардиста із Сумщини з 64 міст та 20 країн світу, серед яких США, Франція, Німеччина, Японія та ін. І зараз мистецька спільнота Сумщини знаходить все нові форми для демонстрації своїх творів, як, наприклад, участь у виставці сумських фотографів під назвою «Код нації», проведеної нещодавно у Генеральному консульстві



Іл. 9. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького після обстрілів російської артилерії 13 квітня 2025 р. Архів авторки



Іл. 10. Охтирський красзнавчий музей після прильоту російської артилерії з 7 на 8 березня 2022 р. Архів авторки

України в Любліні [9] (іл. 15). У відповідь в галереї «Наша» на Псельській» римо-католицької громади Благовіщення Пресвятої Діви Марії свою виставку «Магічний Люблін» у Сумах відкрив польський фотохудожника Макс Скшешковскі, що, була приурочена до 100 – річчя незалежності Республіки Польща [10]. Цікава виставка у листопаді 2025 р. відбулася в Library Gallery Сумського Національного аграрного університету, де були представлені живописні пейзажі, графіка та скульптура. Участь в ній взяли 13 художників, які залишалися в місті під час воєнного стану в Україні [11]. У жовтні – листопаді 2025 р. у Сумській міській галереї відбулися відразу дві виставки. На одній з них

«Село і люди» експонувалися документальні фотографії відомих фотомайстрів Юрія та Ігоря Ройченків. Інша виставка «Народжені війною» присвячена тим, хто сьогодні виборює перемогу для України в боротьбі з російським агресором [12].

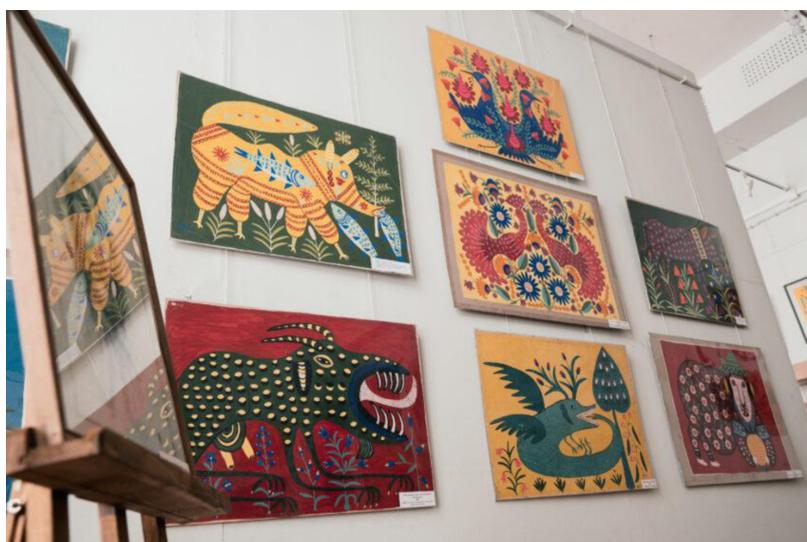
Висновки. Сформовано надійну базу літературних і візуальних джерел для розкриття теми діяльності мистецького фронту на Сумщині в період воєнного стану в Україні у зв'язку з війною, розв'язаною рф 24 лютого 2022 р. Розкрито і введено до наукового обігу імена мистців Сумщини, котрі у своїй творчості виступили на захист українського народу в його боротьбі за свободу і незалежність, засуджуючи російську



Іл. 11. Твори традиційного народного мистецтва Сумщини в постійній експозиції Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького. Архів авторки



Іл. 12. Завідувачка відділу декоративно-ужиткового мистецтва Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького Ірина Яніна проводить екскурсію. Архів авторки



Іл. 13. На виставці творів народної майстрині України Марії Приймаченко в Сумському обласному художньому музеї ім. Н. Онацького. Архів авторки



Іл. 14. Директорка Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького Влада Ярмук поспішає на зустріч з глядачем. Архів авторки



Іл. 15. На виставці сумських фотографів в Генеральному консульстві України в Любліні (Республіка Польща). Листопад 2025 р. Архів авторки

агресію. Показано їхню участь у різноманітних виставках, що експонувались в цей період на Сумщині і за кордоном. Виявлено стильові особливості творів художників із Сумського регіону, присвячених темі війни, що відзначились поєднанням засобів традиційного мистецтва з сучасними тенденціями. А тему війни в мистецтві

вони збагатили новими ідеями, образами та стильовими пошуками. Розкрито різні форми спілкування із глядачем в культурно-мистецьких закладах Сумщини під час воєнного стану в Україні. Перспективою подальших досліджень є вивчення теми мистецького фронту в сучасному українському мистецтві.

Література:

1. Голубець О. Мистецтво ХХ століття: український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. 200 с.
2. Історія мистецтва від найдавніших часів до сьогодення: Заг. ред. Стівена Фартінга. Харків : Vivat, 2023. 576 с.
3. Історія українського мистецтва: У 5-и т. НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського / голов. ред. Г. Скрипник; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ, 2007. Т. 5 (мистецтво ХХ століття). 1048 с.
4. Соколюк О. Музейні колекції Сумщини: проблема збереження національної спадщини. *X Платонівські читання: Тези доповідей десятої міжнародної наукової конференції пам'яті академіка Платона Білецького*. Київ : НАОМА, 2022. С. 92–93.
5. Соколюк О. В. Художні виставки на Сумщині під час війни. *Збірник матеріалів Міжнародної наукової конференції «Україна та Європа. Культура в глобальних викликах сьогодення» (20–23 вересня 2023 р.)*. Київ : НАМУ, 2023. С. 139–140.

6. Соколюк О. В. Мистецький фронт Сумщини в умовах воєнного стану. *Тези VI Міжнародної наукової конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології»* (13–14 листопада 2024 р.). Київ : НАМУ, 2024. С. 192–196
7. Janson H. W. *History of Art*. London & etc : Laurence King Publishing Ltd, London, 1961. 960 p.
8. Mayer Ralph. *The Harper Collins Dictionary of Art Terms and Techniques*. New York : Harper Perennial, 1991. 474 p.
9. Виставка «Код нації» сумських фотографів відкрилася в Любліні URL: <https://sumy.today/news/culture/50892-vystavka-kod-natsii-sumskykh-fotohrafiv-vidkrylasia-v-heneralnomu-konsulstvi-ukrainy-v-liublini.html>
10. Виставка «Магічний Люблін» відкрилася у Сумах. URL: <http://www.vsisumy.com/news/kultura/vistavka-magichniy-lyublin-vidkr?page=20%2C19>
11. У СНАУ відкрили виставку мистців «Треба жити». URL: <https://cukr.city/news/2025/u-snau-vidkryly-vystavku-sumskykh-myttsiv/>
12. У Сумській міській галереї відкриваються дві виставки. URL: http://mistosumy.com/news/gorod_i_region/94682-u-sumskii-miskii-galereyi-vidkryiutsia-dvi-vistavki-pro-zittia-sela-ta-podolannia

References:

1. HOLUBETS, O. (2012). *Mystetstvo XX stolittia: ukrainskii shliakh* [Art of the 20th century: The Ukrainian Path]. Lviv. Kolir PRO. 200 pp. [in Ukrainian].
2. FARTING, Stiven (2021). *History of Art from Ancient Times to the Present Day*. Kharkiv. Vivat. 576 pp. [in Ukrainian].
3. SKRYPNYK, H., ed.-in-chief. KARA-VASYLIEVA, Tetiana, scientific ed. *History of Ukrainian Art: In Five Volumes*. National Academy of Sciences of Ukraine, M. Ryl'skyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology. Kyiv, 2007, vol. 5: *Art of the 20th Century*, 1048 pp. [in Ukrainian].
4. SOKOLIYK, O. (2024). *Mystetskyi front Sumshchyny v umovakh voiennoho stanu* [The Artistic Front in Sumy Region under Martial Law]. *Tezy VI Mizhnarodnoi naukovoї konferentsii "Problemy metodolohii suchasnoho mystetstvoznavstva ta kulturolohii"*. 13–14. XI. 2024. Kyiv. NAMU, 2024. P. 192–196. [in Ukrainian].
5. Sokoliyk, O. (2022) *Muzeini kolektsii Sumshchyny: problemy zberezhenntia natsionalnoi spadshchyny* [Museum Collections of Sumy Region: Problems of Preserving National Heritage]. *X Platonivski chytannia: Tezy dopovidei desiatoi mizhnarodnoi naukovoї konferentsii pam'iaty akademika Platona Biletskoho*. Kyiv. NAOMA, P. 92–93. [in Ukrainian].
6. Sokoliyk, O. (2023). *Khudozhni vystavky na Sumshchyni pid chas viiny* [Art Exhibitions in Sumy Region during the War]. *Zbirnyk materialiv Mizhnarodnoi naukovoї konferentsii "Ukraina ta Yevropa. Kultura v hlobalnykh vyklykakh siohodennia"*. 20–23. IX. 2023. Kyiv. NAMU. Pp. 139–140. [in Ukrainian].
7. JANSON H. W. *History of Art*. London & etc : Laurence King Publishing Ltd, London, [1961]. 960 p.
8. MAYER Ralph. *The Harper Collins Dictionary of Art Terms and Techniques*. New York : Harper Perennial, 1991. 474 p.
9. *Vystavka 'Kod natsii' sumskykh fotohrafiv vidkrylasia v Lublini*. URL: <https://sumy.today/news/culture/50892-vystavka-kod-natsii-sumskykh-fotohrafiv-vidkrylasia-v-heneralnomu-konsulstvi-ukrainy-v-liublini.html>
10. *Vystavka "Mahichnyi Lublin" vidkrylasia u Sumakh* URL: <http://www.vsisumy.com/news/kultura/vistavka-magichniy-lyublin-vidkr?page=20%2C19>
11. *U SNAU vidkryly vystavku myttsiv "Treba zhyty"*. URL: <https://cukr.city/news/2025/u-snau-vidkryly-vystavku-sumskykh-myttsiv/>
12. *U Sumskii miskii halerei vidkryvaiutsia dvi vystavky*. URL: http://mistosumy.com/news/gorod_i_region/94682-u-sumskii-miskii-galereyi-vidkryiutsia-dvi-vistavki-pro-zittia-sela-ta-podolannia

Стаття надійшла: 20.11.2025

Прийнято: 02.12.2025

Опубліковано: 30.12.2025

UDC 7.025.3:004.946:930.85

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.6.24>**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

EUROPEAN EXPERIENCE IN USING VIRTUAL REALITY TO AID IN CONSERVATION AND RESTORATION OF CULTURAL HERITAGE ITEMS

The introduction of Virtual Reality (VR) and Augmented Reality (AR) technologies has fundamentally transformed the methodology and ethics of cultural heritage conservation in European countries. While not as widespread as could be expected, both of them have proven practical usage examples. The goal for this paper therefore is to examine the critical role such immersive technologies play in the work of modern historians, restorers and art researchers. Of particular interest are the projects aimed at restoration of fine arts artifacts such as paintings, frescoes, and sculptures. For example, by creating high-fidelity digital copies, European institutions and initiatives utilize VR/AR for non-destructive analysis, pre-visualization of interventions, and collaborative decision-making, significantly reducing risk to irreplaceable originals. Our analysis draws on key papers highlighting how virtual restoration serves as a crucial planning phase of the project, allowing conservators to test hypotheses, simulate reintegration of broken or missing pieces, and virtually reassemble fragmented objects before any physical action is taken. Previous sources are augmented by several EU initiatives aimed at providing a common base for VR/AR use in research of European cultural heritage. In some cases we found, digital restoration may be the only option left for a successful completion of now ruined artifacts, be it frescoes, sculptures or entire parts of an architectural complex. The paper concludes that as of now the European approach to preservation, restoration and study of cultural artifacts demonstrates a slow but steady shift towards integrating digital tools as a standard practice, thus ensuring that conservation efforts are informed, reversible, and follow ethical standards of minimal needed intervention.

Key words: augmented reality, conservation, cultural heritage, digitalization, immersive experiences, preservation, virtual reality.

Сосік Ольга. ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ДОСВІД ВИКОРИСТАННЯ ВІРТУАЛЬНОЇ РЕАЛЬНОСТІ ДЛЯ ПІДТРИМКИ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ВІДНОВЛЕННЯ ОБ'ЄКТІВ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Впровадження технологій віртуальної реальності (VR) та доповненої реальності (AR) кардинально змінило методологію та етику збереження культурної спадщини в європейських країнах. Хоча ці технології не набули очікуваного розповсюдження, вони вже мають практичні приклади застосування. У цій статті розглядається важлива роль, яку ці імерсивні технології відіграють у роботі істориків, реставраторів та дослідників мистецтва, особливо в проєктах, спрямованих на реставрацію творів образотворчого мистецтва, таких як картини, фрески та скульптури. Створюючи високоякісні цифрові копії, європейські інституції та ініціативи використовують VR/AR для неdestructивного аналізу, попередньої візуалізації втручань та спільного прийняття рішень, що значно зменшує ризик для незамінних оригіналів. Наш аналіз базується на ключових статтях, в яких підкреслюється, що віртуальна реставрація є важливою фазою планування, яка дозволяє фахівцям перевіряти гіпотези, моделювати реінтеграцію пошкоджених або втрачених частин та віртуально збирати фрагментовані об'єкти перед тим, як проводити будь-які фізичні дії. Попередні джерела доповнюються кількома ініціативами ЄС, спрямованими на створення спільної бази для використання VR/AR у дослідженні європейської культурної спадщини. У деяких випадках, як ми виявили, цифрова реставрація може бути єдиним варіантом для успішного відновлення зруйнованих артефактів, будь то фрески, скульптури або цілих частин архітектурного комплексу. У публікації ми також доходимо висновку, що наразі європейський підхід до збереження, реставрації та вивчення культурних артефактів демонструє повільний, але стабільний перехід до інтеграції цифрових інструментів як стандартної

практики, що забезпечує усвідомлений, оборотний характер реставраційних заходів та їх відповідність етичним стандартам мінімально необхідного втручання.

Ключові слова: *віртуальна реальність, доповнена реальність, культурна спадщина, оцифрування, імерсивні враження, консервація.*

Introduction. Europe, owing much to its immense cultural heritage and historically significant collections, has become a global center for further integration of digital technologies into the field of conservation and restoration. The basic idea behind such initiatives is to preserve millennia of history, from monumental architectural pieces to delicate fine arts or jewellery. This has driven a need for tools that could offer precision, non-invasiveness, and ability to document the item while preserving its appearance in more ways than traditional photography allows. Virtual Reality (VR) and Augmented Reality (AR) systems have emerged as powerful instruments capable of addressing this need.

VR, which provides a fully immersive, computer-generated environment, and AR, which overlays digital information onto the real world, albeit in ways less sophisticated than Extended or Mixed Reality would (XR and MR respectively). All of the above technologies steadily gain acceptance in fields other than gaming, with what by many would be described as “more purposeful” and “worthy” use cases. Potential applications are to be considered on a case-by-case basis, most notably in regards to architectural and archaeological sites where VR/AR can prove to be most useful on a large scale. We in turn will place particular emphasis on their utility in the specialized domain of fine arts conservation, including paintings, frescoes, and sculptures.

Rule of minimal intervention. The primary idea of any competent conservation and/or restoration effort is to keep the original item in as good a condition as possible. Sometimes these goals may conflict with each other simply because many restorers, their clients and audience would want to see the piece as it once was. Bringing the item back to its original state, however successfully, would not allow us to keep it in the state it is in right now. Gentle compromise is needed, particularly when we would also like to inspect and study original

items. In such cases so-called “digital twins” or “digital copies” may allow us to satisfy all three goals, common point in which is minimization of human intervention in the state of the artefact, unless full rebuild (restoration) is indeed necessary, for example, to preserve ancient architectural ensembles.

Various types of augmented realities (we use this as a generalised name for AR/VR/MR/XR) are the expression and end result. Before that however, there is usually a lengthy process in which the piece in question is scanned and photographed. Work on establishing certain baseline processes and best practices has been underway since 2007 (Akça et al., 2007) if not earlier.

In the almost 20 years following that, the general workflow has not changed, in many cases because it did not need to. Most of the art pieces were either drawings, paintings or other media that could be scanned using constantly advancing 3D or 2D scanners. Teams working on architectural sites could use photogrammetry coupled with LIDAR (light detection and ranging) tools. Even items made from glass, one of the few materials which presented a significant amount of challenge in regards to non-invasive digitization, is now not as much of an issue to create a digital copy of (Karami et al., 2022). Worth noting that powdering (coating objects by a thin layer of fine opaque dust) is still suboptimal and most likely requires cleaning artifacts afterwards, this time from powder used for scanning rather than naturally occurring dust and grime. It is expected to be an issue only when working with significantly intricate objects however. Technique is wholly not applicable to works like stained glass windows and similarly sized installations, therefore a new approach may be needed if the goal is to recreate such a stained glass composition in its entirety, including lead came, in full detail.

Obviously, if such endeavours were to be scaled to national or international levels, there

emerges a need for standardized workflows. This is caused in large part by the large number of teams with different equipment and internal working processes expected to be working on similar projects or sometimes on the same one. The primary idea behind adoption of standardized protocols is to facilitate easier communication, set expected quality standards and codify the idea of non-intervention (not harming the artifact's state) as one of the main rules. One such idea was proposed in 2022 by a team of Spanish researchers (Cruz Franco et al., 2022) as part of their research of larger "metaverse" projects. However, the same idea can be applied to management of other, non-metaverse, initiatives relatively successfully.

Digital recomposition. Practical application of digital tools being used as a pre-visualization aid is already outlined in several papers. For paintings and frescoes, a critical step in restoration is a reintegration of their elements – a complex process of filling missing areas of the image. This is highly subjective and depends entirely on the conservator's interpretation of the available data. In many cases it is of great benefit to have access to images, drawings, paintings, scans or full catalogue of the original (ideally, fully intact and perfectly preserved) work.

VR/AR offer a solution by enabling virtual retouching that goes slightly beyond traditional "assembly of puzzle pieces" and filling in missing details. High-resolution images and 3D scans of the painting are loaded into a VR environment, where the conservator can:

- Analyze the damage up-close. This is an augmentation and not a replacement for current image analysis techniques used to classify the size and pattern of cracks or other defects.

- Test material and color choices. Current VR editors allow application of different colors (paints), textures, and remodeling of 3D shapes in an interactive way closely resembling real restorative processes. Simulation should be performed in a fully controlled virtual environment that accurately represents the lighting conditions of the artwork's final display location along with any other environmental factors potentially influencing restorative works.

- Collaborate with other team members locally or remotely. Multiple experts (conservators, art historians, engineers etc) can review the simulated restoration in a shared VR space, providing feedback without requiring travel or proximity to the fragile original. Essentially, this is a step above current video conferences and file sharing used in similar collaborative projects.

A notable European example is the restoration of Giotto's and Cimabue's frescoes in the Upper Basilica of Assisi, which were heavily damaged by two earthquakes in 1997 (Paquet et al., 2008). Actual work on physical recomposition of fragments was preceded by digitization and computer simulation of end result using inner regions of broken pieces as a guide. Classic approach of matching surface, color and contours of pieces proved to be unreliable at best and impossible at worst, due to extensive damage to the basilica roof (seen in an image appendix or the mentioned paper).

Restoring 3D objects has its own set of challenges associated with the task. One such example, sadly relatively common, are sculptures, especially those recovered from archaeological sites or damaged by natural or man-made disasters. They often exist in hundreds of fragmented pieces which may not even form a complete set, further complicating restorative efforts. Traditionally, reassembly is a long, tedious, trial-and-error process that risks further damaging fragments themselves.

Digitization techniques and VR can be used to create a virtual puzzle that is assembled before real pieces. For example, in the restoration of a fragmented terracotta statue damaged in the 2009 Italian earthquake (Arbace et al., 2012), researchers simulated the recombination of 3D-digitized fragments in a virtual environment. This process drastically reduced the physical manipulation of fragile artifacts and allowed conservators to evaluate multiple reassembly options digitally. The resulting digital model was later used to accurately design and 3D print a physical supporting structure.

Recreating interiors. VR recreations of interiors and sometimes whole buildings

(interior and exterior parts together) is another, more appealing, use of virtual reality technologies. In a way, this area is more important than previous examples, because it has hardly any 2D analogues capable of fulfilling the same objective of placing large-scale fine arts (altarpieces, statues, tombs) back into their original spatial context in the same way as they are now or were long ago. Most notably, we can also evaluate the visual impact of restorative efforts in regards to broader architectural space, ensuring that our intervention remains as harmonious with the overall design as possible.

At least several good examples are known:

- Project “Florence As It Was”, an initiative that “aims to reconstruct the city the way it appeared at the end of the fifteenth century” (*Florence as It Was – Florence as It Was*, n.d.). An incredibly detailed VR reconstruction augmented by informative “profiles” and history of the Florentine buildings (not architecture in general but specific historic sites). Of course, praiseworthy is the inclusion of photogrammetry models and old maps.

- Digital recreation of (thankfully existing) interiors of a church in Florence, Italy called Orsanmichele (Bent et al., 2022). This project is a part of “Florence as it was” but deserves its own mention on the merits of describing the entirety of the digitization process in great detail.

- VR environment recreation of St Augustine Church and its murals (Soto-Martin et al., 2020). A United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation (UNESCO) World Heritage Site in La Laguna, Tenerife (Canary Islands, Spain) site was recreated as a 3D model, its visible murals scanned, assembled as a part of a digital environment. Works that are faded so much as to be rendered totally invisible, were scanned, repainted (only in digital form) and included along with any other data deemed as necessary for the full experience.

Other initiatives. EU has been funding some initiatives on its own, in particular projects like ECHOES (European Cloud for Heritage OpEn Science) (ECHOES, n.d.) and GREENART (GREen ENdeavor in Art

ResToration) (GREENART, 2024) are examples of this collective effort. The former of the two aims to create the collaborative “cloud” in a form of unified shared platform which offers “access to data, cutting-edge scientific and training resources, and advanced digital tools, all developed collaboratively by the heritage community to meet their specific requirements”. In other words: their goal is to help create unified processes touched upon earlier in this paper, however it remains to be seen how successful this project will be. The latter initiative is aimed at creating “green” and environmentally friendly ways for conservation of cultural heritage objects. This is rather interesting, since many old materials, including concrete, are environmentally friendly by their nature. The same can be said about the majority of old building techniques, so if restoration is carried out in accordance with original approaches, it may have relatively low impact on the environment, which can hardly be said about many modern sites. VR is by itself a way to bridge a gap between plan and implementation in ways not involving trial and error, which are frequently considered and are wasteful from economic and material points of view. We create digital versions, ensure our restorative, corrective or maintenance plans are sufficient for the goal and produce correct results in as few attempts as possible and only then start actual work. As with ECHOES it remains to be seen what the actual impact of GREENART will be, nonetheless both initiatives are helpful to the cause and may help with refining uses and role of virtual and augmented realities in the conservation and restoration of cultural heritage items.

Discussion. VR/AR software is still relatively inefficient as a tool for collaborative art editing or research, hardware on the other hand has reached levels when it is fully capable of completing the same tasks. Current shift towards cheaper and more powerful head-mounted displays (devices we usually call “VR goggles”) and mobile AR devices, has made these tools practical for everyday use as a professional tool. The integration of 3D models into game engines like Unity or Godot allows for quick development

of custom interactive VR environments tailored for specific conservation tasks. Matter of factly, as of now it is the only efficient way of creating large-scale detailed VR environments. New AI and machine learning tools (machine learning being less sophisticated software), often layered on top of digitized art pieces, may be of use in automatic detection of defects, prediction of material degradation, or simply streamlining workflows of art restoration teams.

Quality of digital model and especially, one made for VR interaction, is entirely dependent on the fidelity of initial scans, in the absence of which, second best option is to use handmade digital 3D models. When it comes to paintings or drawings, we have an added challenge of achieving the highest degree of accuracy in rendition of color and material texture. Such a high standard is needed in part due to the discussed use of such models – restoration, conservation and non-invasive research. Thankfully, already present standards allow for interoperability and mostly issue-free collaboration between different teams. Long-term preservation of digital assets themselves is of higher concern in our opinion. Unlike physical artifacts that can last centuries and in some cases several millenia, digital models are at the mercy of technological and economic progress or lack thereof.

Conclusions. European experience with using virtual and augmented realities in the conservation and restoration of cultural heritage shows a practical and actionable guide of how to proceed further with such approaches. Cultural heritage specialists working with fine arts are offered a unique path to non-destructive analysis and risk

mitigation, allowing them to, among other things, prepare interventions beforehand using digital copy before touching the original item. In some cases (like with Basilica of Assisi) creating virtual copy is quite literally the only possible way to successfully finish restorative projects in a reasonable timespan. Unlike more traditional digital research tools, VR/AR provide us with the interactive way to pre-visualize results of such conservation efforts, view previously unnoticed aspects of the art piece in question, visit no longer accessible areas or view digitally recreated pieces that were lost to time. As a result, VR and to some extent AR gained their status as a prerequisite for responsible conservation, unless their use would be more of a hindrance than benefit. As European collaborative projects continue efforts in establishing open standards and shared project databases, every reasonable effort should be directed towards ensuring that new technologies are not used solely for the sake of using them. Thankfully, this is understood by artists, historians, conservators, restorers and other specialists involved in preservation of their culture. The goal of any such endeavour is and should always be to ensure that past and present are preserved not just for the current generation, but for as many of the future generations as possible. If done right, and here Europe makes good progress as well, virtual reality applications can make European art and culture accessible, understandable, and enduring for a rather long time. Simultaneously, success of similar initiatives within and without the EU can provide a blueprint of how the global community can proceed further with similar matters.

Bibliography:

1. Akça D., Grün A., Breuckmann B., Lahanier C. High definition 3D-scanning of arts objects and paintings. *Optical 3-D measurement techniques VIII*. 2007. Vol. 2. P. 50–58. DOI: <https://doi.org/10.3929/ethz-a-005748653>
2. Arbace L., Sonnino E., Callieri M., Dellepiane M., Fabbri M., Idelson A. I., Scopigno R. Innovative uses of 3D digital technologies to assist the restoration of a fragmented terracotta statue. *Journal of Cultural Heritage*. 2012. Vol. 14, no. 4. P. 332–345. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.culher.2012.06.008>
3. Bent G. R., Pfaff D., Brooks M., Radpour R., Delaney J. A practical workflow for the 3D reconstruction of complex historic sites and their decorative interiors: Florence As It Was and the church of Orsanmichele. *Heritage Science*. 2022. DOI: <https://doi.org/10.1186/s40494-022-00750-1>
4. Cruz Franco P. A., Rueda Márquez de la Plata A., Gómez Bernal E. Protocols for the graphic and constructive diffusion of digital twins of the architectural heritage that guarantee universal accessibility through AR and VR. *Applied Sciences*. 2022. Vol. 12, no. 17. Art. 8785. DOI: <https://doi.org/10.3390/app12178785>

5. ECHOES – European Cloud for Heritage Open Science. URL: <https://www.echoes-ecch.eu/> (дата звернення: 09.10.2025).
6. Florence as It Was. URL: <https://florenceasitwas.wlu.edu/> (дата звернення: 09.10.2025).
7. GREENART Project. GREen ENDeavor in Art ResToration. 2024. URL: <https://www.greenart-project.eu/> (дата звернення: 09.10.2025).
8. Karami A., Battisti R., Menna F., Remondino F. 3D digitization of transparent and glass surfaces: state of the art and analysis of some methods. *The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*. 2022. Vol. XLIII-B2. P. 695–702. DOI: <https://doi.org/10.5194/isprs-archives-xxliii-b2-2022-695-2022>
9. Paquet E., Beraldin J.-A., Viktor H. L., Benedetti B. Computer aided reconstruction of complex sites and architectures: application to the Grotta dei Cervi and the broken frescoes of the Assisi Basilica. *The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*. 2008. Vol. XXXVII.
10. Soto-Martin O., Fuentes-Porto A., Martin-Gutierrez J. A digital reconstruction of a historical building and virtual reintegration of mural paintings to create an interactive and immersive experience in virtual reality. *Applied Sciences*. 2020. Vol. 10, no. 2. Art. 597. DOI: <https://doi.org/10.3390/app10020597>

References:

1. Akça, D., Grün, A., Breuckmann, B., & Lahanier, C. (2007). High definition 3D-scanning of arts objects and paintings. In *Optical 3-D measurement techniques VIII*, Vol. 2, pp. 50–58. <https://doi.org/10.3929/ethz-a-005748653>
2. Arbace, L., Sonnino, E., Callieri, M., Dellepiane, M., Fabbri, M., Idelson, A. I., & Scopigno, R. (2012). Innovative uses of 3D digital technologies to assist the restoration of a fragmented terracotta statue. *Journal of Cultural Heritage*, 14(4), 332–345. <https://doi.org/10.1016/j.culher.2012.06.008>
3. Bent, G. R., Pfaff, D., Brooks, M., Radpour, R., & Delaney, J. (2022, July 28). A practical workflow for the 3D reconstruction of complex historic sites and their decorative interiors: Florence As It Was and the church of Orsanmichele – Heritage Science. SpringerOpen. <https://doi.org/10.1186/s40494-022-00750-1>
4. Cruz Franco, P. A., Rueda Márquez De La Plata, A., & Gómez Bernal, E. (2022). Protocols for the Graphic and Constructive Diffusion of Digital Twins of the Architectural Heritage That Guarantee Universal Accessibility through AR and VR. *Applied Sciences*, 12(17), 8785. <https://doi.org/10.3390/app12178785>
5. ECHOES. (n.d.). Echoes – ECCCH – European Cloud for Heritage OPEN Science. Echoes – Ecch. Retrieved October 9, 2025, from <https://www.echoes-ecch.eu/>
6. Florence as it was – Florence as it was. (n.d.). Retrieved October 9, 2025, from <https://florenceasitwas.wlu.edu/>
7. GREENART. (2024, June 20). GREENART Project | GREen ENDeavor in Art ResToration. Greenart-project. Retrieved October 9, 2025, from <https://www.greenart-project.eu/>
8. Karami, A., Battisti, R., Menna, F., & Remondino, F. (2022). 3D DIGITIZATION OF TRANSPARENT AND GLASS SURFACES: STATE OF THE ART AND ANALYSIS OF SOME METHODS. *The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, XLIII-B2-2022, 695–702. <https://doi.org/10.5194/isprs-archives-xxliii-b2-2022-695-2022>
9. Paquet, E., Beraldin, J.-A., Viktor, H. L., & Benedetti, B. (2008). Computer aided reconstruction of complex sites and architectures: application to the Grotta dei Cervi and the broken frescoes of the Assisi Basilica. In *The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*: Vol. XXXVII. https://www.isprs.org/proceedings/XXXVII/congress/5_pdf/39.pdf
10. Soto-Martin, O., Fuentes-Porto, A., & Martin-Gutierrez, J. (2020). A digital reconstruction of a historical building and virtual reintegration of mural paintings to create an interactive and immersive experience in virtual reality. *Applied Sciences*, 10(2), 597. <https://doi.org/10.3390/app10020597>

Стаття надійшла: 21.11.2025

Прийнято: 05.12.2025

Опубліковано: 30.12.2025

УДК 7.012:766

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.6.25>**Стрельчук Максим Сергійович,**

аспірант

Київського національного університету культури і мистецтв

ORCID ID: 0009-0001-9914-3794

maximile@ukr.net

СПЕЦИФІКА ВИКОРИСТАННЯ 3D-МОДЕЛЮВАННЯ В ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ ВІЗУАЛЬНИХ МАТЕРІАЛІВ У РЕКЛАМНІЙ ПРОДУКЦІЇ

Метою дослідження є виявлення особливостей використання 3D-дизайну в процесі створення візуальних матеріалів у рекламній продукції кінця 2010-х – початку 2020-х рр. Методологія включає метод аналізу та синтезу, систематизації та упорядкування науково-теоретичного матеріалу, теоретичний метод та формально-типологічний метод, метод порівняльного аналізу та ін. Сформульовано загальні відомості про 3D цифровий графічний дизайн і акцентовано на тому, що він дозволяє візуально передавати інформацію, факти, ідеї та цінності, корисні для людства, через діяльність, в якій соціальні, культурні, перцептивні, естетичні, технологічні та екологічні фактори обробляються для отримання візуально комунікативних форм. Констатовано, що сучасні бренди інтегрують моделювання об'єктів у свої інструменти, використовуючи нові технології для розширення можливостей. На основі аналізу рекламних компаній провідних світових брендів виявлено особливості використання 3D-анімації, доповненої реальності (AR), віртуальної реальності (VR), 3D-відео, 3D-банерів та гейміфікованої реклами. Окреслено переваги цифрової 3D-реклами (імерсія, оптимальне сприйняття повідомлення, більший вплив, впізнаваність та запам'ятовуваність бренду, переконливе повідомлення, новий канал комунікації, експоненціальне зростання нової технології та контенту, розширення креативності, негайність та творча універсальність, гнучкість часу показу). Наголошено на тому, що 3D-моделювання об'єктів є одним з найпоширеніших інструментів у рекламі, що служить способом підвищення допитливості та створення зв'язку між клієнтом і брендом, допомагаючи бренду утвердитися на ринку. Використання цього тривимірного інструменту у створенні реклами є фундаментальним у процесі створення графічних та аудіовізуальних матеріалів для різних рекламних кампаній.

Ключові слова: 3D-дизайн, 3D-анімація, AR, VR, 3D-відео, 3D-банери, гейміфікована реклама.

Strelchuk Maxim. SPECIFICITIES OF USING 3D MODELING IN THE PROCESS OF CREATING VISUAL MATERIALS IN ADVERTISING PRODUCTS

The purpose of the study is to identify the features of the use of 3D design in the process of creating visual materials in advertising products in the late 2010s – early 2020s. The methodology includes the method of analysis and synthesis, systematization and arrangement of scientific and theoretical material, the theoretical method and the formal-typological method, the method of comparative analysis, etc. General information about 3D digital graphic design is formulated and the emphasis is placed on the fact that it allows for the visual transmission of information, facts, ideas and values useful to humanity through activities in which social, cultural, perceptual, aesthetic, technological and environmental factors are processed to obtain visually communicative forms. It is stated that modern brands integrate object modeling into their tools, using new technologies to expand their capabilities. Based on the analysis of advertising companies of leading global brands, the features of the use of 3D animation, augmented reality (AR), virtual reality (VR), 3D video, 3D banners and gamified advertising were identified. The advantages of digital 3D advertising are outlined (immersion, optimal perception of the message, greater impact, brand recognition and memorability, convincing message, a new, rapidly growing communication channel with a growing audience, exponential growth of this new technology and content, expansion of creativity, brand recognition and memorability, immediacy and creative versatility, flexibility of display time). It is emphasized that 3D modeling of objects is one of the most common tools in advertising, serving as a way to increase curiosity and create a connection between the client and the brand, helping the brand to establish itself in the market. The use of this three-dimensional tool in creating advertising is fundamental in the process of creating graphic and audiovisual materials for various advertising campaigns.

Key words: 3D design, 3D animation, AR, VR, 3D video, 3D banners, gamified advertising.

Вступ. Як один із важливих компонентів графічного дизайну, 3D-дизайн, зокрема, поєднує передові цифрові інформаційні технології, впроваджує інновації в методи сучасного дизайну, підвищує його ефективність та посилювати всебічний культурний вплив візуальних матеріалів у соціальній перспективі. У контексті постійного прогресу та інновацій інформаційних технологій і комп'ютерних технологій, 3D-дизайн надає рекламній індустрії безпрецедентні творчі методи та засоби вираження. Виходячи з цього, дизайнери повинні активно використовувати різноманітні технології 3D-дизайну в рекламі, щоб зробити візуальні матеріали яскравішими та видовищнішими, зображення персонажів більш тривимірним та повноцінним, реалістичними, а саму рекламу більш естетичною та привабливою, щоб надати користувачам абсолютно новий візуальний досвід.

3D-моделювання в рекламі оживляє продукти завдяки дивовижним деталям та реалістичним текстурам, роблячи кожну кампанію яскравою та незабутньою. 3D-моделі миттєво привертають увагу, допомагаючи брендам виділитися креативним стилем та тривалим візуальним впливом. Технології 3D-дизайну додають чудові та вражаючі ефекти, забезпечують ефективний процес та інструменти створення, що підвищує ефективність та якість візуальних матеріалів рекламної індустрії. Актуальність дослідження полягає в необхідності поглиблення розуміння основних моментів та шляхів застосування технологій 3D-дизайну в рекламі, а також важливістю теоретизації широкого практичного застосування 3D-моделювання в створенні рекламної продукції.

Мета: виявити особливості використання 3D-дизайну в процесі створення візуальних матеріалів у рекламній продукції кінця 2010-х – початку 2020-х рр.

Завдання: узагальнити теоретичні основи тривимірної графіки як нової концепції дизайну XXI ст.; дослідити специфіку використання 3D-дизайну в процесі створення візуальних матеріалів у рекламній продукції кінця 2010-х – початку 2020-х рр.

Матеріали та методи. Застосовано метод аналізу та синтезу, систематизації та упорядкування науково-теоретичного матеріалу; теоретичний метод та формально-типологічний метод, спрямований на виявлення особливостей 3D-моделювання в рекламі; метод порівняльного аналізу та ін.

Результати. Специфіка розвитку графічного дизайну відповідно до тенденцій сучасного соціокультурного простору – один із перспективних напрямів дослідження в українському мистецтвознавстві. Значний науковий інтерес зокрема спостерігається відносно проблематики 3D-моделювання, свідченням чому є публікації, представлені в академічному вимірі. Серед інших, назвемо праці В. Клівака [2] (особливостей застосування 3D-моделювання в сучасній дизайн-освіті), Л. Гнатюк та Б. Кучер [1] (розвиток та переваги комп'ютерних технологій в дизайні), О. Мосіюк [3] (особливостей вивчення тривимірної комп'ютерної графіки та моделювання у процесі професійної підготовки майбутніх учителів інформатики), Л. Раренко [4] (тенденції та принципи функціонування диджитал-складових динамічної 3D-графіки як засобів реклами у сучасній візуальній комунікації брендів), Я. Скорюкова та А. Берденюк [5] (особливості 3D-моделювання, рендерингу об'єктів та підготовки моделей до друку), Л. Чуб та О. Вовк [6] (особливості застосування 3D моделей в інтерактивних проєктах) та ін. Водночас специфіка використання 3D-моделювання в процесі створення візуальних матеріалів у рекламній продукції, зважаючи на швидкі темпи розвитку технологій, потребує подальшого наукового осмислення.

3D-технологія – це термін, що використовується для опису способу представлення простору у трьох вимірах, що дозволяє розпізнавати та осмислювати речі з різних точок зору [10].

Використання 3D-дизайну в рекламі посилює здатність привертати увагу громадськості. Зі зростанням попиту на вражаючий візуальний контент, бренди знайшли потужні інструменти в 3D-анімації та реалістичних моделях, щоб диференціювати себе

на насиченому ринку – завдяки тривимірній візуалізації компанії можуть привертати увагу своїх споживачів та передавати повідомлення чіткіше та ефективніше. Інтеграція тривимірних елементів у кампанії виводить споживчий досвід на новий рівень. Реклама, яка використовує 3D-графіку, не тільки приваблює, але й полегшує розуміння продукту. Наприклад, віртуальні тури дозволяють користувачам досліджувати продукт з усіх боків, покращуючи емоційний зв'язок з брендом. Платформи соціальних мереж також відіграють фундаментальну роль у впровадженні 3D-дизайну. Інтерактивна реклама в Instagram або Facebook, яка включає обертові 3D-моделі, генерує більшу залученість та динамічність.

Особливу роль в формуванні тенденцій 3D-дизайну в рекламі на сучасному етапі відіграють: 3D-анімація, доповнена реальність (AR), 3D-відео, 3D-банери, гейміфікована реклама та ін.

Технологія 3D-анімації, що поєднує динамічну анімацію та статичну анімацію, порівняно з дизайном 2D-анімації, дизайн 3D-анімації враховує часові та просторові виміри, що висуває вищі художні та технічні вимоги до дизайнерів анімації [14, с. 92]. 3D-анімації дозволяють користувачам взаємодіяти з продуктом, що призводить до більшої залученості. Наприклад, автомобільні бренди використовують 3D-моделі, щоб клієнти могли персоналізувати транспортні засоби, вибираючи кольори та функції безпосередньо на екрані. Провідні представники автомобільної індустрії співпрацюють з розробниками ігор та креативними агенціями, що спеціалізуються на 3D-візуалізації для створення 3D-рендерингу в реальному часі, з метою забезпечення захопливого досвіду онлайн-покупок. Варто зазначити, що 3D-рендеринг у реальному часі є ключем до використання можливостей віртуальної та доповненої реальності. AR-програми дозволяють споживачам візуалізувати продукти в їхньому середовищі, перш ніж здійснювати покупку. VR також відіграє важливу роль у рекламі продукції автомобільної промисловості – деякі бренди

є піонерами у використанні фотореалістичних, інтерактивних 3D-досвідів, доступ до яких можна отримати з вебсайтів виробників, а також через смартфони та планшети. Серед показових прикладів: цифровий конфігуратор та виставковий зал, створений за допомогою Unreal Engine – споживач може зайти до виставкового залу та, вдягнувши VR-гарнітуру, вибрати з понад ста мільйонів різних специфікацій та випробувати автомобіль у різних середовищах, а рентгенівські знімки моделі дозволяють зазирнути під капот та оглянути кожен технічний компонент (Audi); 3D AR-додаток (Mercedes sAR) та VR-досвід, завдяки якому споживач може завдяки окулярам віртуальної реальності отримати 3D-досвід і точно побачити, як виглядатиме автомобіль всередині та зовні на будь-якій місцевості (Mercedes-Benz); онлайн веб-3D-конфігуратор, що надає можливість створити власний автомобіль своєї мрії (General Motors); конфігуратор автомобілів у віртуальній реальності, що надає можливість експериментувати з розміщенням віртуальних персонажів в автомобілях за допомогою доповненої реальності (Nissan); кабіна віртуальної реальності для вибору дизайну автомобіля відповідно до потреб клієнта (BMW) [8]. Компанією Toyota, з метою залучення споживчого ринку та репрезентації нової моделі авто, було розроблено VR-досвід, що включає взаємодію та дослідження потенційним покупцем автомобіля, а також його налаштування відповідно до власних уподобань у масштабі 1:1, у торгових центрах по всій Європі (рис. 1) [9].

Такі проєкти, як меблі ІКЕА, дозволяють користувачам побачити, як ці вироби виглядатимуть у їхньому домі, використовуючи камеру мобільного телефону (рис. 2). Зі зростанням популярності пристроїв віртуальної реальності (VR) рекламодавці починають шукати потенційні рекламні тактики та ефекти у VR [15].

3D-відео – ще один потужний інструмент. Поєднання 3D-графіки з відгуками клієнтів або демонстраціями продуктів створює захопливу розповідь. Косметична компанія, яка представляє свою лінійку



Рис. 1. Toyota C-HR virtual reality

URL: <https://arpost.co/2018/11/23/rise-of-virtual-reality-automotive-retail/>



Рис. 2. Використання 3D-дизайну в рекламі ІКЕА

URL: <https://webquery.ujmd.edu.sv/siab/bvirtual/BIBLIOTECA%20VIRTUAL/TESIS/03/DGR/0001848-ADTESDE.pdf>

продуктів у 3D-відео, змогла збільшити свої продажі на 30 % після впровадження цієї стратегії. Так, наприклад, один з флагманських брендів кампанії Samomila Intea у колаборації з PIXREADY створили динамічну 3D-анімацію, яка підкреслила суть їхнього бренду – світло, ромашку та красу натурального світлого волосся – водночас захоплюючи аудиторію в соціальних мережах, вебсайтах і маркетплейсах. Мова йде про візуально приголомшливу 20-секундну 3D-анімацію, розроблену для привернення уваги та залучення глядачів (рис. 3). Анімація бездоганно представила лінійку продуктів за допомогою природного руху, світлових

ефектів та яскравої естетики, яка ідеально відповідала тематиці бренду. Для підтримки анімації надано 3D-рендери продуктів. Ці візуальні матеріали, створені як для простих, так і для повсякденних ситуацій, і стали універсальними ресурсами для використання на вебсайті, в рекламі та соціальних мережах. Разом анімація та рендери утворили комплексний візуальний пакет, який посилив маркетингові зусилля Samomila Intea [13].

3D-банери (анімовані оголошення) викликають цікавість і допомагають бренду виділитися серед конкурентів.

Створення інтерактивних ігор, де користувачі можуть отримувати винагороди або



Рис. 3. Скриншот динамічної 3D-анімації Camomila Intea

URL: <https://www.pixready.com/portfolio/3d-animation-for-camomila-inteas-haircare-line>

знижки, збільшує час, який вони витрачають на взаємодію з брендом. Наприклад, компанія Coca-Cola використовує 3D-ігри у своїх кампаніях для залучення молодшої аудиторії, що позитивно впливає на впізнаваність бренду. Завдяки впровадженню 3D у реальному часі та генеративного ШІ, культовий бренд Coca-Cola переосмислює свої стосунки з дизайном, розповіддю історій та інноваціями. Компанія не просто експериментує з новими інструментами: бренд глибоко інтегрує ШІ та 3D у свої робочі процеси у співпраці з NVIDIA та рішеннями для віртуальної творчості, такими як Omniverse. Використання нових технологій сприяє прискореному створенню (моделювання та рендеринг за кілька днів), автоматизації повторюваних завдань (ШІ генерує варіанти візуальних елементів, слоганів або фонів), віртуальна співпраця (команди створюють разом у захопливих 3D-середовищах) (рис. 4). Завдяки NVIDIA Omniverse Coca-Cola використовує 3D для швидкого прототипування своєї продукції, тестування різних оздоблень, створення візуальних всесвітів для соціальних мереж та моделювання взаємодії зі споживачами в доповненій або віртуальній реальності.

На думку дослідників, кілька факторів прогнозують зростання або зменшення різних технологій доповненої реальності, таких як робототехніка, 3D-моделювання, 3D-друк, та їх впровадження в освітній, рекламній та стратегічній сферах [12, с. 159]. Крім того, вимірювання якості та інноваційних

характеристик за концепцією логарифмічного розвитку, заснованого на логічному розвитку у спільній командній роботі, логарифмічною мовою 3D-графіки, вимагає створення моделі, яка є файлом, що містить інформацію, необхідну для перегляду або візуалізації елемента чи продукту в 3D. 3D-моделювання надає графіці більшу реалістичність і може використовуватися в різноманітних рекламних кампаніях, оскільки значно посилює інтерес до продукції/послуги, надаючи новизну та збільшуючи споживання рекламованих продуктів.

Сучасні бренди зміцнюють свої позиції на ринку, перш за все, завдяки впровадженню моделювання об'єктів, представленню практичного та візуально привабливого образу з широким визнанням, цінуючи імідж кожного зі своїх продуктів. Залишаючись в курсі



Рис. 4. 3D-дизайн Coca-Cola

URL: <https://www.ar-go.co/blog/coca-cola-ia-and-the-3d-a-new-era-for-brand-content>

все більш конкурентного та технологічно розвиненого середовища, віртуальна реальність надає потужні інструменти демонстрації та дослідження, даючи клієнтам можливість візуально відчувати продукти перед тим, як скуштувати та дегустувати їх. 3D-середовище вважається перевагою для виробництва, оскільки вони шукають не лише стратегії для покращення якості продукції, але й її візуальної привабливості. Доповнена віртуальна реальність дозволяє клієнтам взаємодіяти з пропонованими продуктами в захопливий та реалістичний спосіб, створюючи міцніший сенсорний зв'язок. Тому 3D-моделювання стає незамінним інструментом як для виробничих, так і для рекламних компаній [7, с. 1867].

Цифрові вивіски або інтерактивна сенсорна/цифрова реклама стала ефективним способом просування нових продуктів. З розвитком ринку не лише в Україні, а й у всьому світі, продукти стають більш конкурентоспроможними, а бренди шукають нові способи впровадження інновацій, диференціації, підвищення своєї цінності (бренду чи компанії), пошуку нових каналів комунікації, здивування та залучення споживачів і, звичайно ж, залучення нових клієнтів. Зі свого боку, споживачі очікують приємних здивувань від своїх брендів з технологічними інноваціями. Ефективним способом досягнення цієї мети є використання світлодіодних екранів для реклами в магазинах, що дозволяє доносити повідомлення або проводити маркетингові кампанії, використовуючи цифрові журнали, РК-екрани, 3D-білборди, голографічні дисплеї, електронні книги, цифрові радіостанції, компакт-диски, відео на YouTube, соціальні мережі, електронну пошту, блоги та вебсайти.

Роль фахівця з цифрового графічного дизайну полягає у створенні та ефективному перенесенні ідей та концепцій шляхом належного поводження з формами та матеріалами. Цей специфічний спосіб мислення вимагає як матеріального представлення за допомогою малюнків, моделей, навчальних та графічних матеріалів, так і інтуїтивного сприйняття.

Висновки. Сучасні бренди активно інтегрують моделювання об'єктів у свої інструменти, використовуючи нові технології для розширення можливостей. 3D-дизайн дозволяє візуально передавати інформацію, факти, ідеї та цінності, корисні для людства, через діяльність, в якій соціальні, культурні, перцептивні, естетичні, технологічні та екологічні фактори обробляються для отримання візуально комунікативних форм. Адаптація до цифрових змін пришиває та спрощує процес придбання продуктів, створених за допомогою сучасних технологій. Перевагами використання цифрової 3D-реклами є: повне занурення, здивування аудиторії, оптимальне сприйняття повідомлення, більший вплив, впізнаваність та запам'ятовуваність бренду, переконливе повідомлення, яке досягає глядача, збільшення продажів, новий канал комунікації, експоненціальне зростання цієї нової технології та контенту, не лише в кіно, але й на телебаченні та відеоіграх, що дозволяє отримати доступ до цільової аудиторії, можливість насолоджуватися цифровим 3D-досвідом вдома, розширення креативності, негайність та творча універсальність, гнучкість часу показу.

Техніки 3D-дизайну стали важливими ключовими компетенціями, а інновації, зроблені завдяки широкому використанню 3D-технологій призвели до динамічного розвитку багатьох галузей людської життєдіяльності, зокрема реклами. У сфері реклами використовуються різні моделі для визначення різних типів продуктів, які мають на меті передати певне повідомлення. Наразі 3D-моделювання об'єктів є одним з найпоширеніших інструментів у рекламі, що служить способом підвищення допитливості та створення зв'язку між клієнтом і брендом, допомагаючи бренду утвердитися на ринку. Використання цього тривимірного інструменту у створенні реклами є фундаментальним у процесі створення графічних та аудіовізуальних матеріалів для різних рекламних кампаній.

Перспективами є дослідження перспективи тривимірного моделювання як одного із пріоритетних шляхів розвитку графічного дизайну у контексті розширення формативних можливостей.

Література:

1. Гнатюк Л. Р., Кучер Б. А. Методи 3D моделювання для різних проектних завдань. *Проблеми розвитку міської середовища*. 2018. Вип. 2. С. 35–50. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Prms_2018_2_6
2. Клівак В. Особливості використання технології 3D-моделювання в робочому та навчальному процесі дизайнерів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 45. С. 68–75. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/45-1-11>
3. Мосіюк О. О. Особливості вивчення 3d моделювання у процесі професійної підготовки майбутніх учителів інформатики. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: «Педагогіка. Соціальна робота»*. 2018. Вип. 2(43). С. 182–186. URL: <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/handle/lib/24964>
4. Раренко Л. А. Диджитал-складова в сучасній візуальній комунікації: 3D-графіка як засіб візуальної комунікації брендів : автореф. дис. канд. наук із соціальних комунікацій : 27.00.01 / Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара. Дніпро, 2021. 26 с. URL: <https://www.lib.dp.ua/text/kraj/1570971.pdf>
5. Скорюкова Я., Берденюк А. Особливості 3D-моделювання, рендерингу об'єктів та підготовки моделей до друку. *Матеріали І науково-технічної конференції підрозділів ВНТУ, Вінниця, 10–12 березня 2021 р.* URL: <https://ir.lib.vntu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/37236/11999-42928-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
6. Чуб Л. О., Вовк О. В. Застосування 3d моделей у інтерактивних проєктах. *Поліграфічні, мультимедійні та web-технології*. 2023. Т. 2. С. 50–51. URL: <https://pmw.nure.ua/files/62.pdf>
7. Benítez-Obando I, Quevedo-Tumaili W., Chela-Ninabanda C., Solórzano-Costales Á. Modelado de objetos, una herramienta para la publicidad digital. *Pol. Con.* 2024. Vol. 9. No 1. pp. 1867–1879. DOI: <https://doi.org/10.23857/pc.v9i1>
8. Car Brands Transforming Customer Experience with Real-Time 3D. PureWeb. 2019. URL: <https://www.pureweb.com/news-updates/configurators/5-car-brands-transforming-customer-experience-with-real-time-3d/>
9. Chang P. The Rise of Virtual Reality in Automotive Retail. Arpost. 2018. URL: <https://arpost.co/2018/11/23/rise-of-virtual-reality-automotive-retail/>
10. Chen Ch. Analysis of the application of 3D technology in digital media art animation design. *Applied Mathematics and Nonlinear Sciences*. 2024. Vol. 9. DOI: <https://doi.org/10.2478/amns-2024-1244>
11. Korbel J. Creating the Virtual: The Role of 3D Models in the Product Development Process for Physical and Virtual Consumer Goods. *16th International Conference on Wirtschaftsinformatik*, March 2021, Essen, Germany. URL: https://www.researchgate.net/publication/351838153_Creating_the_Virtual_The_Role_of_3D_Models_in_the_Product_Development_Process_for_Physical_and_Virtual_Consumer_Goods
12. Moreno Martinez N., Leiva Olivencia J., López Meneses E. Robótica, modelado 3D y realidad aumentadas en educación para el desarrollo de las inteligencias múltiples. *AULA*. 2020. Vol. 18. N° 2. pp. 158–183. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5753063>
13. 3D Animation for Camomila Intea's Haircare Line. Elevating Camomila Intea's product launch with high-impact 3D animation designed to captivate and convert. Pixready. 2025. URL: <https://www.pixready.com/portfolio/3d-animation-for-camomila-inteas-haircare-line>
14. Wang Q. Design of 3D Animation Special Effects in Animation 3D Modeling Teaching Based on QFD Theory. *International Journal of Emerging Technologies in Learning (IJET)*. 2017. Vol. 12. pp. 90–100. <https://doi.org/10.3991/ijet.v12i07.7218>
15. Wu D.-Y., Lin J.-H., Bowman N. Watching VR advertising together: How 3D animated agents influence audience responses and enjoyment to VR advertising. *Computers in Human Behavior*. 2022. Vol. 133. 107255. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.chb.2022.107255>

References:

1. Hnatiuk, L. R., Kucher, B. A. (2018). Metody 3D modeliuвання dlia rıznykh proektnykh zavdan [3D modeling methods for various design tasks]. *Problemy rozvytku miskoho seredovyscha*. Vyp. 2. S. 35–50. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Prms_2018_2_6 [in Ukrainian].
2. Klivak, V. (2021). Osoblyvosti vykorystannia tekhnolohii 3D-modeliuвання v robochomu ta navchalnomu protsesi dyzaineriv [Peculiarities of using 3D modeling technology in the work and educational process of designers]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp. 45. S. 68–75. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/45-1-11> [in Ukrainian].
3. Mosiuk, O. O. (2018). Osoblyvosti vyvchennia 3d modeliuвання u protsesi profesiinoi pidhotovky maibutnykh uchyteliv informatyky [Peculiarities of studying 3d modeling in the process of professional training of future computer science teachers]. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Seria: "Pedagogika. Sotsialna robota"*. Vyp. 2(43). S. 182–186. Retrieved from: <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/handle/lib/24964> [in Ukrainian].

4. Rarenko, L. A. (2021). Dydzhytal-skladova v suchasni vizualni komunikatsii: 3D-hrafika yak zasib vizualnoi komunikatsii brendiv [Digital component in modern visual communication: 3D graphics as a means of visual communication of brands]: avtoref. dys. kand. nauk iz sotsialnykh komunikatsii : 27.00.01 / Dniprovskiy natsionalnyi universytet imeni Olesia Honchara. Dnipro. Retrieved from: <https://www.lib.dp.ua/text/kraj/1570971.pdf> [in Ukrainian].
5. Skoriukova, Ya., & Berdeniuk, A. (2021) Osoblyvosti 3D-modeliuvannia, renderynhu ob'ektiv ta pidhotovky modelei do druku [Features of 3D modeling, object rendering and preparation of models for printing]. *Materialy L naukovo-tekhnichnoi konferentsii pidrozdiliv VNTU*, Vinnytsia, 10-12 bereznia 2021 r. Retrieved from: <https://ir.lib.vntu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/37236/11999-42928-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [in Ukrainian].
6. Chub, L. O., & Vovk, O. V. (2023). Zastosuvannia 3d modelei u interaktyvnykh proiektakh [Application of 3d models in interactive projects]. *Polihrafichni, multymediini ta web-tekhnologii*. S. 50–51. Retrieved from: <https://pmw.nure.ua/files/62.pdf> [in Ukrainian].
7. Benítez-Obando, I, Quevedo-Tumaili, W., Chela-Ninabanda, C., & Solórzano-Costales, Á. (2024). Modelado de objetos, una herramienta para la publicidad digital. *Pol. Con*. Vol. 9. No 1. pp. 1867–1879. DOI: <https://doi.org/10.23857/pc.v9i1> [in Spanish].
8. Car Brands Transforming Customer Experience with Real-Time 3D. PureWeb. 2019. Retrieved from: <https://www.pureweb.com/news-updates/configurators/5-car-brands-transforming-customer-experience-with-real-time-3d/>
9. Chang P. The Rise of Virtual Reality in Automotive Retail. Arpost. 2018. Retrieved from: <https://arpost.co/2018/11/23/rise-of-virtual-reality-automotive-retail/>
10. Chen Ch. (2024). Analysis of the application of 3D technology in digital media art animation design. *Applied Mathematics and Nonlinear Sciences*. Vol. 9. DOI: <https://doi.org/10.2478/amns-2024-1244>
11. Korbel J. (2021). Creating the Virtual: The Role of 3D Models in the Product Development Process for Physical and Virtual Consumer Goods. *16th International Conference on Wirtschaftsinformatik*, March 2021, Essen, Germany. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/351838153_Creating_the_Virtual_The_Role_of_3D_Models_in_the_Product_Development_Process_for_Physical_and_Virtual_Consumer_Goods
12. Moreno Martínez N., Leiva Olivencia J., López Meneses E. (2020). Robótica, modelado 3D y realidad aumentadas en educación para el desarrollo de las inteligencias múltiples. *AULA*. 2020. Vol. 18. Nº 2. pp. 158–183. Retrieved from: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5753063> [in Spanish].
13. 3D Animation for Camomila Intea's Haircare Line. Elevating Camomila Intea's product launch with high-impact 3D animation designed to captivate and convert. Pixready. 2025. Retrieved from: <https://www.pixready.com/portfolio/3d-animation-for-camomila-inteas-haircare-line>
14. Wang Q., Ji X. (2017). Research on the 3d animation design and model simulation optimization based on multimedia technology. *Boletin Tecnico/Technical Bulletin*. Vol. 55(6). pp. 541–547. <https://doi.org/10.3991/ijet.v12i07.7218>
15. Wu D.-Y., Lin J.-H., Bowman N. (2022). Watching VR advertising together: How 3D animated agents influence audience responses and enjoyment to VR advertising. *Computers in Human Behavior*. Vol. 133. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.chb.2022.107255>

Стаття надійшла: 17.11.2025

Прийнято: 01.12.2025

Опубліковано: 30.12.2025

УДК 77.04:7.038.53(477)«198/199»

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.6.26>**Тарасов Володимир Володимирович,**

кандидат історичних наук, доцент,

завідувач кафедри фотомистецтва та операторської майстерності

Харківської державної академії культури;

докторант Львівської національної академії мистецтв

ORCID ID: 0000-0003-2164-9135

tarasovvv1977@gmail.com

**ТЕСТ НА СУМІСНІСТЬ: УКРАЇНСЬКА КОНЦЕПТУАЛЬНА
ФОТОГРАФІЯ КІНЦЯ 1980-Х – ПОЧ. 1990-Х РР.
У ДЗЕРКАЛІ КОНТРАФАКТУАЛЬНОГО ПІДХОДУ**

Метою статті є апробація контрфактуального підходу як інструменту ревізії історії української концептуальної фотографії кінця 1980-х – початку 1990-х років. У дослідженні актуалізується потреба відходу від лінійного історіографічного нарративу на користь динамічного моделювання мистецького ландшафту. Автор обґрунтовує, що концептуальна фотографія за своєю природою є простором критичної саморефлексії, який вимагає деконструкції усталених канонів та ієрархій. У межах роботи розглядається методологічна стратегія, що базується на принципах «що було б, якби...», що дозволяє виявити приховані зв'язки між регіональними осередками та відновити статус маргіналізованих творчих практик.

Особлива увага приділяється розробці та застосуванню специфічного інструментарію: методів вилучення домінанти, ізоляції рівнозначного та селективного виключення. У статті представлено «тест на сумісність» провідних фотографічних шкіл України – Харківської, Київської, Одеської та Львівської. Через експериментальне вилучення Харківської школи як головного міжнародного бренду того часу, автор простежує прояв ідентичності інших осередків, які тяжіють до більш класичної європейської концептуальної традиції. Зокрема, аналізується ефект м'якого концептуалізму Львова та Одеси, який часто опиняється в затінку радикальної «теорії удару» харківської школи фотографії. Досліджується децентралізація візуального ландшафту через тимчасову ізоляцію київського трансавангарду, що дозволяє висвітлити прямі горизонтальні зв'язки між регіонами, вільні від столичного інституційного тиску.

Трансдисциплінарна сутність дослідження виявляється у залученні методологій зі сфери філософії (феноменологія Е. Гуссерля), антропології (структуралізм К. Леві-Строса) та теорії мистецтва (Ж. Діді-Юберман). У висновках наголошується, що введення у сталу систему шкіл фотографії додаткового елементу (наприклад, херсонського концептуалізму) виступає каталізатором ревізії всього канону. Це підтверджує тезу, що історія фотографії є простором дискусій, на тлі чого контрфактуальне моделювання постає як ефективний засіб деколонізації внутрішнього погляду на українське мистецтво, перетворюючи його на відкриту мережу взаємно діючих ідентичностей.

Ключові слова: концептуальна фотографія, українське мистецтво, контрфактуальний підхід, метод вилучення домінанти, ізоляція рівнозначного, Харківська школа фотографії, львівська концептуальна фотографія, київський трансавангард, одеський фотографічний концептуалізм, херсонський концептуалізм.

**Tarasov Volodymyr. COMPATIBILITY TEST: UKRAINIAN CONCEPTUAL
PHOTOGRAPHY OF THE LATE 1980S – EARLY 1990S IN THE MIRROR OF THE
COUNTERFACTUAL APPROACH**

The aim of the article is to approve the counterfactual approach as a tool for revising the history of Ukrainian conceptual photography of the late 1980s and early 1990s. The study actualizes the need to move away from the linear historiographical narrative in favor of dynamic modeling of the artistic landscape. The author argues that conceptual photography, by its very nature, is a space for critical self-reflection that requires the deconstruction of established canons and hierarchies. Within the framework of the work, a methodological strategy based on the principles of «what if...» is considered, which allows for the identification of hidden connections between regional centers and the restoration of the status of marginalized creative practices.

Special attention is paid to the development and application of specific tools: methods of removing the dominant, isolating the equivalent, and selective exclusion. The article details a “compatibility test” of Ukraine’s leading

photographic schools – Kharkiv, Kyiv, Odesa, and Lviv. Through the experimental “removal” of the Kharkiv school as the main international brand of that time, the author traces the manifestation of the identity of other centers that gravitate toward a more classical European conceptual tradition. In particular, the effect of the “soft” conceptualism of Lviv and Odesa, which is often overshadowed by the radical “shock theory” of the Kharkiv school, is analyzed. The decentralization of the visual landscape is also studied through the temporary isolation of the Kyiv trans-avant-garde, which allows for highlighting direct horizontal connections between regions, free from metropolitan institutional pressure.

The transdisciplinary essence of the research is revealed through the involvement of methodologies from the fields of philosophy (E. Husserl’s phenomenology), anthropology (C. Lyvi-Strauss’s structuralism), and art theory (G. Didi-Huberman). The conclusions emphasize that the introduction of a «fifth element» (for example, Kherson conceptualism) into the established system of the «big four» schools acts as a catalyst for revising the entire canon. This confirms the thesis that the history of photography is not a list of facts but a history of continuous discussions. Counterfactual modeling appears as an effective means of decolonizing the internal perspective on Ukrainian art, transforming it from a hermetic system into an open network of constantly interacting identities. Such an approach allows researchers to reconsider the criteria for evaluating artistic merit and institutional significance, fostering a more inclusive and nuanced understanding of the historical evolution of visual media in the post-Soviet context.

Key words: *conceptual photography, Ukrainian art, counterfactual approach, method of removing the dominant, isolation of the equivalent, Kharkiv School of Photography, Lviv conceptual photography, Kyiv trans-avant-garde, Odesa photographic conceptualism, Kherson photographic conceptualism.*

Вступ. Актуальність дослідження концептуальної фотографії зумовлена її здатністю виступати інструментом критичної ревізії самої природи історичного знання. Концептуальний погляд за своєю суттю вимагає деконструкції усталених канонів, він перетворює історію фотографії з лінійного переліку подій на простір безперервної та живої дискусії. Як підкреслює М. Дагган, саме дискусійне поле, що ґрунтується на аналітичній суворості та здатності до спільного виправлення помилок, визначає якість історичного плетива [13, с. 75]. У цьому контексті дослідження ролі концептуалізму в фотографії дозволяє провести межу між верифікованим минулим та його інертними, т.зв. необговорюваними формами, які є потенційно вразливими в конвенційній історії фотографії. Відтак, можна припустити, що вивчення концептуальної фотографії є, свого роду, компенсаторним механізмом, способом актуалізації об’єктивного погляду за допомогою засобів критичного діалогу.

Процес переосмислення історичних норм в еволюції фотографічної візуальності неминує стикається з проблемою вибору, адже історія розвитку фотографії постає як селекція конкретних образів із множини можливих варіантів. Згідно з точкою зору Е. Райнгубер, легітимізація роздумів про те, «що могло б статися, але не відбулося» (сумнозв’язний умовний спосіб історії, якого вона «не знає»),

стає викликом для мистецтва. У ситуації, коли сучасна людина відчуває тягар безмежних альтернатив, особливої ваги набувають художні практики, що працюють із категорією втрачених можливостей [20]. Це дозволяє розглядати історію концептуальної фотографії як конвенцію – своєрідний суспільний договір, що є результатом свідомого відсікання інших потенційних реальностей.

Методологія конвенційного напрямку яскраво показана А. Сан на прикладі критики актуалізму у мистецтві – напрямку, що стверджує пріоритет «справжності» художнього твору (за принципом: ми повинні оцінювати твір мистецтва лише таким, яким він є «насправді»). Натомість, вчена доводить, що дослідник на здатен повністю зрозуміти художні властивості твору, не порівнявши його «із власною версією самого себе», що фактично легітимізує суб’єктивні відчуття глядача щодо «я би зробив інакше» до рівня частини аналізу художнього твору [21, с. 278–283].

Важливе значення у цій стратегії має і відмінність між типологічним методом історичної візії, яка націлена на повторювальність та системність, та одиничним статусом унікального мистецького твору-шедевр, який за своєю природою, суперечить типологічному підходу.

Зрештою, такий вибір трансформується у пряме призначення, де факти не

обираються випадково, а наділяються правом виступати від імені певного образу минулого. Ця суб'єктивна природа історичного ландшафту фотографії неминуче призводить до ієрархічності: авторський голос визначає межі важливого або неважливого, часто знижуючи рівень субординації того, що маркується як вторинне, другорядне, не надто істотне тощо. Наприклад, М. Мордхорст пропонує досліджувати реальні альтернативні наративи, які існували або існують зараз, але програли боротьбу за домінування, замість того, щоб вигадувати альтернативні сценарії минулого. Іншими словами, завжди існує кілька способів розповісти одну й ту саму історію, а тому важливо зрозуміти, чому одні історичні розповіді стають гегемонними, загальноприйнятими та визнаними, а інші забуваються або маргіналізуються [18, с. 6–7]. У цьому ракурсі також очевидно, що аналіз концептуальної фотографії через призму призначення фактів та боротьби нарративів дозволяє виявити механізми формування культурної пам'яті та переоцінити структуру сучасного мистецького канону.

Таким чином, кожен із розглянутих аспектів, від сприйняття історії фотографії як безперервної дискусії до визнання суб'єктивності у призначенні фактів, доповнює розуміння сутності фотографії та безпосередньо актуалізує необхідність глибокого дослідження концептуальної фотографії як простору критичної саморефлексії мистецтва. Оскільки ці три точки зору існують паралельно, створюючи складну художню арену, стає очевидною потреба у зміні традиційної дослідницької методології. Класичний лінійний підхід виявляється недостатнім для ревізії канону фотографії, адже він часто ігнорує приховані наративи, зосереджуючись лише на видимих ієрархічних структурах (історіографічних «вузлах», відомих творах, прецедентах у творчих біографіях тощо).

На наш погляд, основою для подальших розвідок має стати контрфактуальний підхід із відповідним набором аналітичних інструментів. У свою чергу, це передбачає застосування методу вилучення домінант для послаблення впливу загальноприйнятих

образів, а також методів ізоляції рівнозначного та селективного виключення для відновлення статусу тих фактів, подій та явищ, що залишилися поза межами усталеного погляду. У поєднанні з методом ізоляції через контраст це дає змогу виявити механізми, які роблять панівними певні історичні оповіді, а також відповідний набір митців та творів. Зрештою, контрфактуальна стратегія перетворює аналіз фотографії на засіб деконструкції канону та відновлення втрачених ланок у межах візуальної культури.

Матеріали та методи. *Контрфактуальний підхід* сформувався у рамках історичного моделювання як відповідь на умовний спосіб інтерпретації минулого у річищі відомої риторичною формули: «що було б, якби не...». Зрештою, це призвело до переконання, що історія – це, передусім, дискусія [13, с. 75], яка є нелінійним ландшафтом, а тому потребує актуалізації «тихих» образів (непроявлених або навмисно маргіналізованих).

У теорії мистецтва важливе значення для впровадження підходу мали дослідження Г. Вельфліна, методологія аналізу якого часто спиралась на бінарні опозиції, що припускало логіку ізоляції рівнозначного (наприклад, вкрай поширене протиставленні лінійності еволюційного розвитку із унікальністю конкретного авторського художнього голосу) [9, с. 389–393]. Більш системно контрфактуальний підхід можна простежити у роботах Р. Барта, який, наприклад, ізолював попередньо визначені та обрані візуальні коди у фешн-фотографії заради перевірки актуальності значення меседжа поза їхнім впливом [16].

У сучасних дослідженнях фотографії контрфактуальність присутня, у першу чергу, в тих аналітичних кейсах, які розглядають явища у стані трансформації або звертаються до інтерпретації взаємодії фотографічного медіуму із аудиторіями. Наприклад, у рамках театральної фотографії виділимо дослідження О. Гржелак, яка вважає такий підхід стратегією перетворення звичайного документування на «автономну форму мистецтва» [15, с. 71].

У свою чергу, зазначений підхід реалізується у дослідженнях через застосування низки методів, серед яких наведемо в якості основних *метод вилучення домінанти, ізоляції рівнозначного та селективного виключення (або методу ізоляції через контраст)*.

Метод вилучення домінанти досить широко застосовується в гуманітарних дослідженнях. Так, у рамках філософії він пов'язаний із феноменологічним підходом Е. Гуссерля, який пропонує обмежувальний фрейм аналізу: дослідник не заперечує існування явища, але тимчасово утримується від судження про нього або його впливу, з метою виявлення справжньої структури більш масштабного феномену [22, с. 21–22]. В даному разі, усунення ключового явища, яке, за словами Р. Бернета, «своєю гравітацією викривлює простір дослідження», вивільняє приховані змісти та якості, які важко або навіть неможливо помітити через синтезуючу оптику дослідження [11].

В практиці історичних досліджень метод вилучення домінанти резонує з напрямками «історії знизу» та мікроісторії, що найбільш репрезентативно присутні у роботах представників школи «Анналів» [17, с. 40–43].

Зрештою, мистецтвознавчі студії також мають власну методологічну синонімію у цьому напрямку, реалізовану, для прикладу, З. Гідіоном та Ж. Діді-Юберманом. У першому кейсі вчений, досліджуючи архітектуру та предметний дизайн, замість фокусу на ключових авторах, розглядав еволюцію «просто архітектури» та предметів побуту, вилучаючи фактор впливу авторського генію, стилістичного домінування, щоб виявити системність розвитку у формоутворенні звичайних речей – т.з. «анонімної», часто навмисно маргіналізованої предметної історії. За його словами, ідеалом в анонімній історії «було б одночасно показати різні аспекти, що існують поруч, разом із процесом їхнього взаємопроникнення» [14, с. 295].

У свою чергу, у дослідженнях Діді-Юбермана метод вилучення провокував зміну погляду на канонічну історію живопису за умови ігнорування «шедеврів», що, за висновком Ж. Рансьєра, також істотно корегувало

загальноприйняте бачення характеру еволюції мистецтва [19, с. 12–15].

Суміжним до зазначеного вище методу є прийом ізоляції рівнозначного – засіб провокації через штучне порушення цілісної системи, експериментальне видалення одного зі складників, задля спостереженням за цілісністю системи. Такий підхід присутній у філософії структуралізму, зокрема у роботах з антропології К. Леві-Строса, а також неодноразово декларувався у його виступах (елементи системи набувають значення лише у відношенні один до одного; має значення структура і система зв'язків, а не індивідуальна воля чи авторський задум; важливо визначати правила взаємодії, а не описувати окремі елементи тощо) [12, 360–368].

Окремо наголосимо на тому, що в практиках сучасної фотографії зазначені вище методи мають не тільки академічний статус, але й використовуються як творчий інструментарій. Наприклад, у нашому попередньому дослідженні ми звертались до аналізу постконцептуальної фотографії А. Секули, творчий метод якого можна розглядати як своєрідне втілення стратегії ізоляції рівнозначного. Секула пропонує особливий погляд на те, як соціально-економічні та політичні змісти проникають у візуальну тканину через «економічні відтінки» та текстуру середовища. Вилучаючи ці якості як домінанти, фотограф залишає глядача наодинці з відкритим простором візуальності. Як свідомий прийом, це виглядає ніби навмисна ізоляція естетичного фактору (домінанти художнього погляду), аби у її затінку простежити за вже згаданими «текстурами» середовища. Відтак, нейтралітет фотографії, якого можна досягнути методом вилучення домінант та ізоляції, стає функцією очищення погляду від естетичного шуму [5, с. 140–141].

Таким чином, метод вилучення домінант – це виокремлення певного феномену (явища, події, концепції), що настільки історіографічно важливий або масштабний, що самою своєю присутністю «закриває» інші феномени, явища, події тощо. Дослідник навмисно прибирає (ізолює) явище,

дозволяючи тим самим оптиці іншого явища, субординаційно менш масштабного, проявити свої властивості. Метод ізоляції (ізоляції рівнозначного, селективного виключення або ізоляції через контраст) – це моделювання ситуації навмисного ізолювання певного феномену чи явища, що дозволяє у таких штучних умовах більш ґрунтовно дослідити та інтерпретувати суміжні (рівнозначні, синонімічні) феномени та явища.

Повертаючись до історії української концептуальної фотографії кінця ХХ – початку ХХІ ст., звернемо увагу на те, що як і інші феноменологічні явища, вона не є однорідним ландшафтом. У певних аспектах цей ландшафт збудований історіографічними зусиллями (наприклад, київський трансавангард), а в інших спирається і на розгалужену дослідницьку традицію, і на міфологію, сформовану самим представниками певної школи. Останнє, вочевидь, є характерним для харківської школи фотографії, де академічний наратив про еволюцію школи є невід'ємним від публіцистичного ствердження. У свою чергу, на ґрунті вагомого значення обох названих вище осередків, потребує застосування методу ізоляції через контраст херсонська та миколаївська концептуальна фотографія, які, за умови глобалізації ролі Києва та Харкова втрачають історіографічний голос, особливо у дослідженні періоду кінця 1980-х – початку 1990-х рр. Альтернативна архітектоніка розвитку львівського концептуалізму простежується під впливом прийому виключення «іншого» у межах усе того ж методу вилучення домінанти.

Таким чином, феноменологічний статус концептуальної фотографії обумовлює застосування контрфактуального підходу в якості засобу ревізії історії фотографії. На наш погляд, субординація зазначених методологічних інструментів може бути описана за схемою: *підхід та група методів*, де контрфактуальний підхід реалізований завдяки застосуванню методів вилучення домінанти та ізоляції рівнозначного та селективного виключення.

Результати. Переходячи до аналітичної апробації обраної методології, доцільно

розглянути ландшафт української концептуальної фотографії як систему взаємозалежних регіональних ідентичностей. Це дозволяє протестувати стійкість цілого через серію припущень, в яких по чергове вилучення або ізоляція окремих елементів явища, що досліджується, більш чітко показує раніше приховані характеристики, а також виявляє внутрішню напругу всієї художньої арени фотографії.

Крім того, осмислення феномену української концептуальної фотографії 1980-х – 1990-х років потребує відмови від простого лінійного опису на користь динамічного моделювання зв'язків між її головними центрами. Саме тому застосування контрфактуального підходу дозволяє побачити зміни статусу однієї школи або осередку по відношенню до іншого або інших. У наших попередніх дослідженнях подібна стратегія була використана для аналізу місця та ролі творчості подружжя Бехерів у формування художнього почерку дюссельдорфської школи фотографії та, відповідно, постконцептуального напрямку у рамках школи [4, с. 112].

Зокрема, застосування методології до кейсу шкіл концептуальної фотографії в Україні (Харків, Київ, Львів, Одеса), дозволяє визначити низку припущень. Якщо ми на етапі 1990-х ізолюємо харківську школу фотографії, яка в річищі власної міфології відома брутальністю, соціальною критикою, реалізацією принципів «теорією удару», проявляється альтернативний статус фотографії київського, львівського та одеського осередків, як більш ідентичних із європейським концептуальним голосом 1990-х. Іншими словами, радикальність харківської концептуальної альтернативи змушує сприймати львівський концептуалізм як «м'який» та «поетичний», а вивільнення з-під впливу «теорії удару» проявляє еволюційність процесу візуальної репрезентації у київському трансавангарді, що постає більш інтегрованим у класичну естетику фотографії як посередника. У цьому сенсі є очевидним, що саме харківська школа виконує функцію треш-контенту, який політизує та радикалізує

увесь ландшафт, без чого інші осередки втрачають частину своєї ідентичності як, умовно кажучи, альтернативи бруталності.

Наголосимо на тому, що в публіцистичному дискурсі метод ізоляції слугує інструментом наведення фокусу, як це можна побачити на прикладі неакадемічних матеріалів. Так, обговорюючи проблематику нонконформізму в українському мистецтві останньої третини ХХ ст., куратори «вимикають» зайві деталі, аби показати ключові риси певного мистецького осередку, апелюючи, скоріше, не до методології як такої, а до культурної пам'яті та професійної інтуїції [8, с. 156].

Методологічно важливим є питання критеріїв застосування методів вилучення домінант та ізоляції рівнозначного. Вибір того, який саме складник у системі слід «вилучити», актуалізує проблему статусу та субординації осередків: яку саме школу (осередок, регіональну лагуну) і чому варто розглядати в якості домінант для ізоляції? Розглянемо ключові критерії.

Передусім, очевидно важливе значення має фактор історіографічної гегемонії, який дозволяє за критерієм міжнародного визнання у період кінця 1980-х – поч. 1990-х рр. умовно винести за дужки вплив харківської концептуальної школи. Аби зруйнувати монополію на репрезентацію, слід навмисно позбутися особливого феноменологічного статусу цього осередку, як тогочасного українського фотографічного феномену, що беззаперечно вписаний у світовий канон (наприклад, присутність у колекціях та проєктах Tate Modern, MoMA). Потребує контрфактичного моделювання і теза, що в західній оптиці 1990-х «українська фотографія» синонімічна «харківська школа фотографії». Проілюструємо це фрагментом із дослідження В. Бакірова та Д. Петренка: «Роботи фотографів Харківської школи ставлять українську фотографію в контекст провідного світового концептуального мистецтва, артикулюючи важливі риси сучасної української візуальної культури: саморефлексію, соціальну критику, деконструкцію ідеологічних візуальних нарративів та інтерес до репрезентації виключених та знедолених» [10, с. 96].

Коло питань, які випливають із такого припущення вже саме по собі є своєрідним тестом на життєздатність системи без ключового фактору: чи є українська концептуальна фотографія самодостатньою без постатей, для прикладу, Б. Михайлова чи Є. Павлова? якщо прибрати статус школи, як бренду міжнародного визнання, чи залишається українська фотографія цікавою світові, або навпаки перетворюється на локальний герметичний феномен?

Зазначимо, що ці та подібні питання виникають не тільки у просторі теоретичних узагальнень, але й розглядаються кураторами та галеристами в якості інструментарію сепарації контенту та принципів експозиційної репрезентації фотографії. Згадаємо, в якості прикладу, публікацію Т. Миронової, в якій авторка обґрунтовує мотиви власних рішень, щодо спільного експонування Б. Михайлова та С. Мельниченка на «Photo LA» в США [2, с. 169–170].

По-друге, фактором домінування в непростих обставинах мистецтва 1990-х рр. є критерій естетичної агресії, який можна пов'язати із умовним ступенем радикалізму творчого методу того чи іншого осередку. В такому аспекті, мотивом вилучення постає композиція інших причин та ознак.

Якщо, для прикладу, харківська школа працює через естетику «теорії удару» або образної бруталності, замішаної на соціальній критиці, то ізолювання такого яскравого голосу дозволяє почути більш тонші візуальні вібрації – свого роду, тихі голоси інших концептуальних ідей, форм та змістів. Іншими словами, вилучення соціального трешу надає простір для аналізу львівської та одеської шкіл, які формують альтернативну генеалогію у межах нетипових для бруталізму формах – м'яких, іронічних, гротескових. В загальному цілому, це має потенціал і для ревізії власної міфології харківського осередку, оскільки поява такого фокусу аналізу (м'який гротеск замість жорсткого удару) рефлексує на передісторію харківської школи через фотографічний андеграунд 1960-х рр. із властивими рисами поетизму, графічності та лірики. Для прикладу, подібну

конструкцію синергії фотографії і графіки як прояв тенденції в еволюції українського образотворчого мистецтва останньої третини ХХ ст. розглядає Д. Чембержі [6, с. 150].

Ще одним важливим фактором, який не може бути проігнорований у випадку аналізу системи, є інституційний критерій, який долучає до становлення репертуару концептуальної фотографії ресурси влади та керування інститутами. У цьому контексті очевидне значення має ізоляція київського осередку, який за визначенням «інфікований» симптомами столичного статусу та є виразником інституційного мейнстріму. Оскільки гіпотеза дослідження передбачає встановлення та дослідження горизонтальних зв'язків, метод вилучення домінанти є запорукою їхньої видимості та репрезентації механізмів прояву. Київ є місцем концентрації фінансів, експозиційних майданчиків, а також є джерелом ієрархічної влади, у цьому сенсі столиця часто підважує регіони, стягуючи таланти до центру, як це сталося з багатьма харків'янами та одеситами. Історія українського мистецтва часто пишеться як киевоцентричний погляд, що цілком природно для універсальних досліджень, проте не є виправданим в аналізі локальних явищ або гострих проблемних тем.

Таким чином, ізоляція київського трансавангарду дозволяє змодельовати ситуацію децентралізованої мережі, що виявляє прямі треки комунікації між, приміром, харківським та одеським осередками, або актуалізує питання статусу львівської фотографії як самодостатнього західного форпосту.

Вкрай важливим фактором є формальна опозиція певного регіонального осередку по відношенню до інших, що дозволяє використати критерій виключення «іншого». Наприклад, історіографія львівської концептуальної фотографії містить дещо стереотипні посилання на надмірність естетизму, салонність, зацикленості на формі, що нібито суперечить самій природі концептуалізму, де ідея важливіша за виконання. З огляду на це, у порівнянні із іншими представниками концептуального фотографічного ландшафту, львівський осередок часто кваліфікують як

найменш концептуальну спільноту з точки зору ортодоксальної теорії [7, 602–614].

Таким чином, метою виключення постає очищення дефініції «концептуалізм». Спекулятивні міркування дозволяють припустити, що ізоляція саме таких стереотипних якостей львівського концептуалізму демонструють парадокс цілісності композиції амбівалентних та різновекторних спільнот. Без львівського погляду всередину себе та роботи з метафізичними сенсами, український концептуалізм виглядає стерильним та вкрай цинічним, а принципове вилучення осередку стає, як і в попередньому випадку, тестом на те, чи потрібна концептуальній фотографії метафізична якість художнього образу як така (за принципом – «фотографія має душу»).

Насамкінець, фактор наративної стратегії актуалізує одну з природних опозицій фотографічної природи – *слова проти образу / візуальність проти тексту*.

В якості прикладу, розглянемо на ґрунті методу ізоляції рівнозначного вилучення одеського концептуалізму. На тлі загального ландшафту – це найбільш логоцентрична школа, в практиках якої перформативність виражає передусім оповідну стратегію, яка часто маргіналізує візуальність (концепція важливіша за ілюстрацію) [1, с. 12] Вилучення літературоцентризму, наративних рис акціонізму та перформативності, які відкрили потенціал одеської концептуальної фотографії, залишають на художній арені тільки зображення як таке [3, с. 221–225].

Таким чином, з метою дослідження візуальної чистоти українського концептуалізму, подібна методологічна дія дозволяє дослідити, наскільки українська фотографія є саме візуальним мистецтвом, а не, свого роду, філіалом літератури або в документальному значенні – перебудовної публіцистики.

Як можна переконатись, контрфактуальною підхід у поєднанні із методами вилучення домінанти та ізоляції рівнозначного дозволяє продемонструвати феноменологічну якість української концептуальної фотографії як мережі регіональних ідентичностей, які на етапі 1980-х – 1990-х рр. розвивались за рамками вузьких спільнот.

В якості ще одного важливого методу, що також має потенціал реалізації у рамках контрфактуального підходу, розглянемо метод *ізоляції через контраст*. Наприклад, долучення до чотирьох розглянутих вище осередків концептуальної фотографії п'ятого (наприклад, дніпропетровську фотографію або херсонську школу фотографії), дозволяє простежити ненавмисну ізоляцію, що націлюється на руйнування герметичності системи. Поки в системі аналізу існують лише чотири спільноти, вони утворюють замкнену, самодостатню фігуру, репрезентуючи ландшафт концептуального фото як стабільне, повноцінне у змістовному сенсі явище. Проте введення п'ятого елемента актуалізує цілу низку викликів, серед яких найбільш очевидним є ефект мейнстріму: «велика четвірка» стає закритим корпоративним середовищем, по відношенню до якого поява, приміром, херсонського концептуалізму, робить видимими кордони цієї досить закритої спільноти. У такому фокусі «четвірка» постає не як універсальних ландшафт всієї країни, а як мейнстрім, що ізолював периферію.

Наприклад, долучення до контексту концептуальної фотографії роботи С. Волязловського або А. Гумилевського (херсонська спільнота миколаївський концептуалізм) провокує співіснування усієї множини осередків як, свого роду, тест на сумісність. Шансон-арт С. Волязловського, із фотографією, яка інтегрована до естетики тюремних татувань, графіки малювання на шкільній парті або на простирадлах, настільки візуально та, найголовніше, ментально відрізняється від трансавангардного фотографічного живопису київської школи чи концептуальної парадигми естетського Львова, що не змішується з ними. На тлі «чорнушного» С. Волязловського, навіть пафос теорії удару від Б. Михайлова може здатися творчістю класика, академіста. Відтак, у річищі методології ізолювання за контрастом, херсонський концептуалізм ізолює інші осередки та школи у досить вузькій рамці академічного канону, займаючи лакуну вкрай «живого», проте маргінального концепту.

Метод ізоляції через контраст також призводить до очевидної зміни масштабу сприйняття конкретного регіонального осередку, який масштабується до рівня персоналій і творчих біографій. Приміром, у подібному фокусі «велика четвірка» шкільні, скоріше, міфологією про інституції та традиції, школи, осередки, середовища, що існують десятиліттями. А тому, додавання, наприклад, дніпропетровської концептуальної складової (О. Фельдман, Ю. Бродський) або «молодої» миколаївської школи (С. Мельниченко), є викликом авторів та біографій проти інституцій та тягlosti історіографічної міфології. Подібний ракурс дозволяє побачити, що може і не існувати «школи» в розумінні транзиту поколінь, але натомість завжди існуватимуть яскраві спалахи конкретних авторів, які здатні до автономної репрезентації регіонального контексту, здатні повноцінно виступати від його імені.

Це має значення і для масштабування центробіжності історії фотографії, яка виникає у конкуренції локальних міфологій. У цьому контексті, долучення, приміром, херсонського концептуалізму ізолює четвірку класичних шкіл (Київ, Харків, Львів та Одеса) як умовних центрів влади історіографічного канону, адже виникає ефект «іншої» фотографії, не врахованої у вже існуючій та поширеній історіографічній традиції. Така децентралізація є вкрай корисним інструментом калібрування методологічної оптики дослідження, оскільки проявляє живу природу мистецького процесу. Контакт із «іншою» фотографією робить очевидними рухливості кордонів між канонами та периферією, а це, у свою чергу, перетворює сталу систему на простір відкритого діалогу, вкотре повертаючи нас до висхідної тези, що історія фотографії – це історія дискусій про фотографію.

Висновки. Проведений аналіз демонструє, що стійкість історіографічного ландшафту української фотографії базується на динамічній напрузі між усталеними канонами та новими авторськими голосами, які постійно переглядають власні кордони. Відтак, застосування контрфактуального моделювання дозволяє вийти за межі лінійного

опису і побачити українську концептуальну фотографію як багатовимірну систему із багатьма взаємовизначеними осередками.

У свою чергу, це проявляє приховану механіку внутрішніх зв'язків. Так, ізоляція київського трансавангарду стає актом деколонізації внутрішнього погляду, оскільки відсутність фактору киевоцентризму уможливає бачення горизонтальних ліній перетину. Пряма взаємодія одеського та харківських осередків, ізольованих від ієрархічного тиску, робить очевидною мережу автономних контактів конкретних митців, а окремих випадках – окремих груп. Разом із тим, вилучення одеського логоцентризму дозволяє зосередитись на питанні чистоти фотографічної образності, вивчаючи здатність фотографії існувати в стані самодостатнього візуального мистецтва.

Важливим висновком дослідження є потенціал методу ізоляції за контрастом, застосування якого демонструє своєрідний ефект

каталізатора. Введення у ландшафт шкіл української концептуальної фотографії п'ятого елементу (приміром, феномену херсонського осередку) підважує структурність базової історіографічної домінанти щодо «четвірки» шкіл. Цей елемент не інтегрується в існуючу систему чотирьох шкіл, він ізолює їх, викривляючи стилістичну та інституційну обмеженість. Концептуальний погляд херсонських фотографів є тією точкою неповернення, яка змушує вдаватися до ревізії концептуальності в українській фотографії в цілому.

Відтак, долучення є провокацією, яка порушує рівновагу. З іншого боку, виклик нестабільності, що виникає у відповідь, чітко демонструє, що інтеграція нових / альтернативних авторських голосів до вже існуючого канону, порушує поняттєво-термінологічну усталеність, актуалізуючи питання коректності аналізу історії концептуальної фотографії як процесу конкуренції / колаборації, передусім, «шкіл фотографії».

Література:

1. Вишеславський Г. Неоавангардні тенденції нонконформістського мистецтва 1980-х (одеський АПТАРТ). *Сучасне мистецтво*. 2021. № 17. С. 9–22. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248422>
2. Міронова Т. В. Українське мистецтво з початку 2000-х років: «друге відродження» у світовому культурному полі. *Культура і сучасність*. 2021. № 1. С. 166–175. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2021.236511>
3. Склярєнко Г. Пунктир концептуалізму: До картини українського мистецтва другої половини ХХ сторіччя. *Сучасне мистецтво*. 2010. № 7. С. 209–230. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/S_myst_2010_7_19.pdf
4. Тарасов В. Форми репрезентації художньої мови фотографії у проекті Алана Секули «FISH STORY» (1990–1995 рр.). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 81, т. 2. С. 138–144. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/81/2/19>
5. Тарасов В., Остроус С. Типологічний інструментарій в художній мові подружжя Бехерів (дюссельдорфська школа фотографії). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 84, т. 3. С. 111–117. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/84-3-16>
6. Чембержі Д. А. Інсталяція як візуально-комунікативна практика творення сучасного мистецького простору : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ : ПІСМ НАМ України, 2021. URL: https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-files/Diser_D_A_Chembergi.pdf
7. Шумилович Б. Відмовляючись від соціалізму: альтернативні простори Львова 1970–2000-х років. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. 2013. Вип. 23. С. 602–614. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Uks_2013_23_53.pdf
8. Янковський С. Інтерв'ю: Роман Туркало з Леонідом Комським і Михайлом Кулівником про феномен нонконформізму в українському живописі. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*. 2025. Вип. 29. С. 152–169. URL: <https://visnyk.mu.edu.ua/index.php/culturology/article/view/434>
9. Arens K. Riegl and Wölfflin: A Tale of Two Art Histories. *History of Humanities*. 2025. Vol. 10, no. 2. P. 373–395. DOI: <https://doi.org/10.1086/737037>
10. Bakirov B., Petrenko D. Contemporary Ukrainian visual culture on the way to the international cultural space. *Perspektyvy Kultury*. 2023. Vol. 41, no. 2/2. P. 91–110. DOI: <https://doi.org/10.35765/pk.2023.410202.08>

11. Bernet R. Husserl's early time-analysis in historical context. *Journal of the British Society for Phenomenology*. 2009. Vol. 40, no. 2. P. 117–154. DOI: <https://doi.org/10.1080/00071773.2009.11006677>
12. Bucher B., Lévi-Strauss C. An Interview with Claude Lévi-Strauss, 30 June 1982. *American Ethnologist*. 1985. Vol. 12, no. 2. P. 360–368. DOI: <https://doi.org/10.1525/ae.1985.12.2.02a00110>
13. Duggan M. F. Looking for Black Swans: Critical Elimination and History. *Symposion*. 2021. Vol. 8, no. 1. P. 45–77. DOI: <https://doi.org/10.5840/symposion2021814>
14. Giedion S. Anonymous History [1948]. *The Design Culture Reader*. Routledge, 2023. P. 293–300. URL: <https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9781003416692-41/anonymous-history-1948-siegfried-giedion>
15. Grzelak O. Theatre Photography as a Counterfactual Representation of Aesthetic Reality. *Art History & Criticism*. 2018. Vol. 14, no. 1. P. 62–73. DOI: <https://doi.org/10.2478/mik-2018-0005>
16. Jobling P. Roland Barthes: Semiology and the rhetorical codes of fashion. *Thinking through fashion: A guide to key theorists*. 2016. P. 132–148. DOI: <https://doi.org/10.5040/9781474267106.ch-008>
17. Martinez K. Imaging the past: historians, visual images and the contested definition of history. *Visual resources*. 1995. Vol. 11, no. 1. P. 21–45. DOI: <https://doi.org/10.1080/01973762.1995.9658320>
18. Mordhorst M. From counterfactual history to counter-narrative history. *Management & Organizational History*. 2008. Vol. 3, no. 1. P. 5–26. DOI: <https://doi.org/10.1177/1744935908090996>
19. Ranciere J. et al. Images re-read: the method of Georges Didi-Huberman. *Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman*. Routledge, 2020. P. 11–18. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781003055419-2>
20. Reinhuber E. Counterfactualism in the fine arts. *Routledge*, 2022. 212 p. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781003148449>
21. Sun A. Counterfactual reasoning in art criticism. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2022. Vol. 80, no. 3. P. 276–285. DOI: <https://doi.org/10.1093/jaac/kpac014>
22. Uzelac M. Art and phenomenology in Edmund Husserl. *Axiomathes*. 1998. Vol. 9, no. 1-2. P. 7–26. DOI: <https://doi.org/10.1007/BF02353342>

References:

1. Vysheslavskiy, H. (2021). Neoavanhardni tendentsii nonkonformistskoho mystetstva 1980-kh (odeskyi APTART) [Neo-avant-garde trends of non-conformist art of the 1980s (Odesa APTART)]. *Suchasne mystetstvo [Contemporary Art]*, (17), 9–22 [in Ukrainian].
2. Mironova, T. V. (2021). Ukrainske mystetstvo z pochatku 2000-kh rokov: “druhe vidrozhennia” u svitovomu kulturnomu poli [Ukrainian art since the early 2000s: “second revival” in the world cultural field]. *Kultura i suchasnist [Culture and Modernity]*, (1), 166–175 [in Ukrainian].
3. Skliarenko, H. (2010). Punktyr kontseptualizmu: Do kartyny ukrainskoho mystetstva druhoi polovyny XX storichchia [The dotted line of conceptualism: To the picture of Ukrainian art of the second half of the 20th century]. *Suchasne mystetstvo [Contemporary Art]*, (7), 209–230 [in Ukrainian].
4. Tarasov, V. (2024). Formy reprezentatsii khudozhnoi movy fotohrafii u proekti Alana Sekuly “FISH STORY” (1990–1995 rr.) [Forms of representation of the artistic language of photography in Allan Sekula's project “FISH STORY” (1990–1995)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk [Current issues of the humanities]*, 81(2), 138–144 [in Ukrainian].
5. Tarasov, V., & Ostrous, S. (2025). Typolohichni instrumentarii v khudozhnii movi podruzhhia Bekheriv (diusseldorfaska shkola fotohrafii) [Typological toolkit in the artistic language of the Bechers (Dusseldorf school of photography)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk [Current issues of the humanities]*, (84) [in Ukrainian].
6. Chemberzhi, D. A. (2021). Instaliatsiia yak vizualno-komunikatyvna praktyka tvorennia suchasnoho mystetskoho prostoru [Installation as a visual-communicative practice of creating a modern art space]: dis. ... cand. of art history: 26.00.01. Kyiv : IPSM NAM Ukrainy [in Ukrainian].
7. Shumylovych, B. (2013). Vidmovliaiuchys vid sotsializmu: alternatyvni prostory Lvova 1970–2000-kh rokov [Refusing socialism: alternative spaces of Lviv in the 1970s–2000s]. *Ukraina: kulturna spadshchyna, natsionalna svidomist, derzhavnist [Ukraine: cultural heritage, national identity, statehood]*, (23), 602–614 [in Ukrainian].
8. Yankovskyi, S. (2025). Interviu: Roman Turkalo z Leonidom Komskym i Mykhailom Kulivnykom pro fenomen nonkonformizmu v ukrainskomu zhyvopysi [Interview: Roman Turkalo with Leonid Komsky and Mykhailo Kulivnyk about the phenomenon of non-conformism in Ukrainian painting]. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnogo universytetu. Serii: Filosofiia, kulturolohiia, sotsiologiia [Bulletin of Mariupol State University. Series: Philosophy, culturology, sociology]*, (29), 152–169 [in Ukrainian].
9. Arens, K. (2025). Riegl and Wölfflin: A Tale of Two Art Histories. *History of Humanities*, 10(2), 373–395.
10. Bakirov, B., & Petrenko, D. (2023). Contemporary Ukrainian visual culture on the way to the international cultural space. *Perspektyvy Kultury*, 41(2/2), 91–110.

11. Bernet, R. (2009). Husserl's early time-analysis in historical context. *Journal of the British Society for Phenomenology*, 40(2), 117–154.
12. Bucher, B., & Lévi-Strauss, C. (1985). An Interview with Claude Lévi-Strauss, 30 June 1982. *American Ethnologist*, 12(2), 360–368. URL: https://www.researchgate.net/publication/228008142_An_Interview_with_Claude_Levi-Strauss.
13. Duggan, M. F. (2021). Looking for Black Swans: Critical Elimination and History. *Symposion*, 8(1), 45–77.
14. Giedion, S. (2023). Anonymous History [1948]. In *The Design Culture Reader* (pp. 293–300). Routledge.
15. Grzelak, O. (2018). Theatre Photography as a Counterfactual Representation of Aesthetic Reality. *Art History & Criticism*, 14(1), 62–73.
16. Jobling, P. (2016). Roland Barthes: Semiology and the rhetorical codes of fashion. *Thinking through fashion: A guide to key theorists*, 132–148.
17. Martinez, K. (1995). Imaging the past: historians, visual images and the contested definition of history. *Visual resources*, 11(1), 21–45.
18. Mordhorst, M. (2008). From counterfactual history to counter-narrative history. *Management & Organizational History*, 3(1), 5–26.
19. Ranciere, J., et al. (2020). Images re-read: the method of Georges Didi-Huberman. In *Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman* (pp. 11–18). Routledge.
20. Reinhuber, E. (2022). Counterfactualism in the fine arts. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003148449>.
21. Sun, A. (2022). Counterfactual reasoning in art criticism. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 80(3), 276–285.
22. Uzelac, M. (1998). Art and phenomenology in Edmund Husserl. *Axiomathes*, 9(1–2), 7–26.

Стаття надійшла: 21.11.2025

Прийнято: 09.12.2025

Опубліковано: 30.12.2025

Роготченко Костянтин Олексійович,
аспірант Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України,
член Національної спілки художників України
ORCID ID: 0009-0000-9545-3851
kot400@ukr.net

ТВОРЧИСТЬ УКРАЇНСЬКОГО ХУДОЖНИКА АНАТОЛІЯ КРИВОЛАПА ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

«Я зрозумів, що необхідно досконало засвоїти академічну школу, аби стати абстракціоністом». Анатолій Криволап. (З інтерв'ю 29 червня 2025 року).

«I realized that it is necessary to master the academic school perfectly in order to become an abstractionist». Anatoly Kryvolap. (From an interview on June 29, 2025).

Актуальність наукового студіювання образотворчого мистецтва України від 1970-х років минулого століття до тепер обумовлюється недостатньою увагою з боку мистецтвознавців та культурологів до проблем розвитку візуального мистецтва у контексті відповіді викликам першої чверті XXI століття. Дається взнаки відсутність в українському мистецтвознавстві та культурології узагальнюючих праць, у яких би віддзеркалювалися сучасні погляди на українську образотворчість зазначеного періоду з точки зору особливостей соціально-культурних комунікацій. Одним з найбільш об'єктивних досліджень, що висвітлювали загальний розвиток вітчизняної образотворчості є двотомне видання Галини Скляренко «Українські художники: з відлиги до незалежності». У Слові до читача засновники фундації Brovdi Art Наталія та Роберт Бровді – люди, які сприяли виданню книг, написали: «Щиро віримо, що розпочата справа заохотить і дасть поштовх до нових досліджень, які допоможуть не лише глибоко, системно, неупереджено відтворити історію мистецтва України, але й краще осягнути його сьогодення, визначити його роль і місце у європейському й глобальному культурному просторі» [3]. Українське мистецтво ще за часів СРСР активно відрізнялося від мистецтва союзних республік. Культурне середовище України було набагато інтелектуальнішим у порівнянні з мистецтвом інших регіонів тодішньої імперії. Кількість музеїв, художніх шкіл, закладів середньої мистецької освіти, а також художніх академій та художніх інститутів була вражаюча у співставленні з іншими територіями. Попри трагічні сторінки вітчизняної історії, куди входили часи нищення української культури – образотворчого мистецтва, літератури, театру, закриття мистецьких організацій, боротьба з авангардним мистецтвом, фізична страта прогресивного кола митців Михайла Бойчука, боротьба з нонконформістами, українське образотворче мистецтво впевнено розвивалося, долаючи штучні перешкоди. На кожному етапі розвитку культури народжувалися унікальні за своїми талантами непересічні митці, які формували навколо себе творчий рух, що не був схожим на офіційне мистецтво. 1975 року Київський державний художній інститут закінчив Анатолій Криволап - сучасний український живописець, який відіграв значну роль у становленні та розвитку контемпорального мистецтва незалежної України. Заявивши про себе як оригінальний і не схожий на інших своєю манерою митець, Анатолій Криволап стартував у культурному середовищі Києва на межі кінця 1970-х – початку 1980-х. За 45 років він став одним із найвпливовіших та найдорожчих сучасних митців нефігуративного малярства та пейзажу. Багато мистецтвознавців та культурологів вважають Анатолія Криволапа родоначальником «новітнього вітчизняного пейзажу». Насправді він один з перших звернувся до мистецького стилю, що поєднав абстракцію з національною традицією, взявши за основу український мотив. Він звернувся до активних та інтенсивних чистих кольорів, які реально є у природі. Він зумів передати колористику навколишньої дійсності у природі. Уже з 90-х років минулого століття його творчість набула рис принципово нової образності. Зображення ставало емоційним, кольори насичені, а часом, навіть, різкими. Важко сказати чи було це єднання з природою, чи навпаки відмова від академічної передачі баченого. Звертаючись до одного з найважливіших методів у вивченні художніх процесів та індивідуальної творчості митців, автор статті пропонує продовжувати досліджувати унікальну

творчість Анатолія Криволапа, посилаючись на інтерв'ю з художником, яке відбулося у Києві у майстерні митця 29 червня 2025 року і зберігається у архіві автора.

Ключові слова: творчість Анатолія Криволапа, мистецький стиль, соціокультурні комунікації, візуальне мистецтво, соціокультурний феномен.

Rohotchenko Kostiantyn. THE CREATIVITY OF THE UKRAINIAN ARTIST ANATOLY KRYVOLAP AS A SOCIO-CULTURAL PHENOMENON

The relevance of the scientific study of the fine arts of Ukraine from the 1970s of the last century until now is determined by insufficient attention from art historians and cultural scientists to the problems of the development of visual art in the context of responding to the challenges of the first quarter of the 21st century. The lack of generalizing works in Ukrainian art history and cultural studies, which would reflect modern views on Ukrainian art of the specified period from the point of view of the peculiarities of social and cultural communications, is pointed out. One of the most objective studies that highlighted the general development of national art is the two-volume edition of Galina Sklyarenko "Ukrainian artists: from the thaw to independence". In a message to the reader, the founders of the Brovdi Art Foundation, Nataliya and Robert Brovdi, the people who contributed to the publication of the books, wrote: "We sincerely believe that the started work will encourage and give impetus to new research that will help not only to deeply, systematically, and impartially reproduce the history of the art of Ukraine, but also to better understand its present, to define its role and place in the European and global cultural space" [3]. Even during the times of the USSR, Ukrainian art actively differed from the art of the Union republics. The cultural environment of Ukraine was much more intellectual compared to the art of other regions of the empire at that time. The number of museums, art schools, institutions of secondary art education, as well as art academies and art institutes was impressive in comparison with other territories. Despite the tragic pages of national history, which included times of destruction of Ukrainian culture – fine arts, literature, theater, closure of art organizations, struggle with avant-garde art, physical execution of the progressive circle of artists Mykhailo Boychuk, struggle with nonconformists, Ukrainian fine arts confidently developed, overcoming artificial obstacles. At each stage of the development of culture, artists were born, unique in terms of their talents, who formed a creative movement around them, which was not similar to official art. In 1975, Anatoly Kryvolap graduated from the Kyiv State Art Institute, a modern Ukrainian painter who played a significant role in the formation and development of contemporary art in independent Ukraine. Declaring himself as an original and unlike others artist in his manner, Anatoliy Kryvolap started in the cultural environment of Kyiv at the end of the 1970s – beginning of the 1980s. In 45 years, he became one of the most influential and most expensive contemporary artists of non-figurative painting and landscape. Many art critics and cultural experts consider Anatoly Kryvolap to be the progenitor of the "latest domestic landscape". In fact, he was one of the first to turn to an artistic style that combined abstraction with national tradition, based on a Ukrainian motif. He turned to active and intense pure colors that are actually in nature. He managed to convey the colors of the surrounding reality in nature. Since the 90s of the last century, his work has acquired features of a fundamentally new imagery. The image became emotional, the colors were saturated, and sometimes even sharp. It is difficult to say whether this was a union with nature or, on the contrary, a rejection of the academic transmission of what was seen. Turning to one of the most important methods in the study of artistic processes and individual creativity of artists, the author of the article suggests continuing to explore the unique work of Anatoly Kryvolap, referring to an interview with the artist that took place in Kyiv in the artist's workshop on June 29, 2025 and is kept in the author's archive.

Key words: creativity of Anatoly Kryvolap, artistic style, socio-cultural communications, visual art, socio-cultural phenomenon.

Метою статті є дослідження унікальної творчості київського художника Анатолія Криволапа з точки зору суспільно-культурних комунікацій митця з соціумом.

Матеріали та методи. Про творчість Анатолія Криволапа написано багато мистецтвознавчих статей, досліджень, монографій. Практично кожний культурологічний текст, що вивчає контемпоральне (сучасне) мистецтво України посилається на творчість Анатолія Криволапа. Наукові праці, що досліджують розвиток українського митця

перекладені на багато мов різних країн світу, адже Анатолій Криволап є і залишається однією з найпотужніших мистецьких постатей межі ХХ–ХХІ століть, яка переформувала усім відомий жанр пейзажу у принципово нове мистецтво, що стало ідентифікатором Української сучасної живописної культури. За словами Галини Складенко: «Коли у 2011 році на аукціоні Phillips de Pury & Co» в Лондоні робота А. Криволапа "Кінь. Ніч" була продана за \$ 124 400 і стала на той час "найдорожчою



**Анатолій Криволап і Костянтин Роготченко. Галерея «Лавра».
Персональна виставка Костянтина Роготченка «Color side» 2019**

картиною сучасного українського художника», в київських творчих колах це викликало занепокоєння і дискусії. Ні, йшлося не про самого Анатолія Криволапа, чия майстерність очевидна й виразна. Йшлося про жанр – пейзаж, такий, здавалося б традиційний, консервативний, далекий від зацікавлень сучасного мистецтва загалом» [13]. Виходячи з унікального факту в історії вітчизняної образотворчості, автор статті спробував дослідити феномен Анатолія Криволапа. Пропоноване дослідження базується на принципах наукової достовірності та всебічності. У статті використано мистецтвознавчий та культурологічний підходи, а також мистецтвознавчий аналіз. Головним методом у написанні пропонованої розвідки став метод інтерв'ювання.

Постановка проблеми. Унікальність мистецтва Анатолія Криволапа – лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка, дійсного члена Національної академії мистецтв України, чиї твори бачили глядачі на престижних виставках у Франції, Польщі, Бельгії, Німеччині, США та інших країн світу не підлягає сумніву. Його творчістю захоплюються, її наслідують, її часто копіюють, навіть, підробляють. Анатолій Криволап – знаковий митець сучасності. Попри достатню кількість мистецтвознавчих матеріалів про творчість майстра усе ж залишаються не дослідженими першоджерела його

творчого шляху. Особливо це стосується суспільно-культурних комунікацій митця з соціумом. Відповідь лежить виключно у власному розумінні художником його ролі у сьогоденному соціумі. Автор статті у багатогодинному спілкуванні з Анатолієм Криволапом зрозумів, що основи успіху митця були закладені батьками, які жили у селі, важко працювали і привили синові любов до власної землі, того місця, де він народився, де народилися його батьки, звідки пішов рід Криволапа.

Аналіз досліджень і публікацій. Можна з упевненістю констатувати, що про творчість одного з найвідоміших митців сучасності – Анатолія Криволапа досліджень та мистецтвознавчих розвідок написано не достатньо. Станом на сьогодні про творчість митця написали у своїх розвідках О. Авраменко та Г. Складенко. Перу О. Авраменко належить монографія «Криволап. Метафізика чистого кольору» [1], Г. Складенко у книзі «Сучасне мистецтво України» творчості Анатолія Криволапа присв'ячує главу під назвою «Чи знаєте Ви українську ніч?»: Анатолій Криволап [13, с. 37–53]. Творчість Анатолія Криволапа досліджували журналісти, історики, культурологи, мистецтвознавці. Серед них: Врублевський Р. [6], Будкевич А. [4, 5], Голубець О. [7], Роготченко К. [10], Карікова Т. [8], Медвідь Л. [9], Сергієнко Г. [11], Хрущак М. [14].

Виклад основного матеріалу дослідження. Стосовно сьогоденного актуального українського мистецтва є багато різних бачень. Перед усім це пов'язано з тим, що не існує загальної концепції розвитку вітчизняної культури. На різних історичних етапах культурологи та мистецтвознавці по різному оцінювали шляхи розвитку вітчизняної культури. Певно, це і не дивно, адже змінювалася влада і разом з нею змінювалося ставлення до культури загалом і її складової – образотворчого мистецтва зокрема. З настанням Незалежності магістральні оцінки розвитку і становлення сучасного мистецтва усе ж були знайдені. І якщо стосовно минулих періодів, особливо часів панування соціалістичного реалізму як творчого методу, у мистецтвознавчих дослідженнях можна зустріти діаметрально протилежні висновки, контемпоральне мистецтво досі перебуває у стані дослідження та вивчення. Думка львівського мистецтвознавця академіка НАМ України О. Голубця об'єднує різні бачення довкола сучасного мистецтва України: «На відміну від західного світу, ситуація в Україні, яка тривалий час належала до колишнього Радянського Союзу, була особливою. З одного боку, українське мистецтво не лише пізнало процеси модернізації на зламі XIX-XX століть, але й самі українські художники були чільними представниками багатьох течій авангарду. Разом з тим, унаслідок тривалого панування тоталітарної системи, вони не пройшли завершальної стадії існування модернізму, а відповідно, й період зародження та розвитку постмодернізму» [7, с. 5].

Вислів львівського ученого проливає світло на феномен Анатолія Криволапа, який у своїй творчості не продовжив чинось раніше знайдену систему у живописі, а сам віднайшов свою, здолавши у такий спосіб прогалину вакууму практично не існуючого в Україні 1970-х років постмодернізму. Але краще від журналістів, істориків, культурологів, мистецтвознавців про свою творчість розкаже сам Анатолій Криволап.

Костянтин Роготченко – Пане Анатолій, розкажіть, будь ласка, як Ви стали художником?

Анатолій Криволап – Моє дитинство проходило в післявоєнні роки в селі, де не було ні світла, ні доріг. Коли починалася осінь і рано темніло, доводилося сидіти дома, нудьгувати. Щоб якось розважитись я почав перемальовувати з книжок портрети письменників. Уроки в школі для мене здавалися нудними, і я замість слухати вчителя щось малював. В моєму класі вчився хлопчик, котрий теж любив малювати, але я бачив, що у мене виходить краще. Я багато читав, і це розвивало уяву, фантазію. Якось вчителька спитала, хто ким хоче стати. Коли до мене дійшла черга відповідати, я не задумуючись сказав: «Художником». Сказав і сам здивувався, як це з мене вирвалося, адже ніколи про таке не думав. В старших класах мені доручали оформлювати стінні газети, і ця робота мені подобалась. Вісім класів закінчив на відмінно, і постав вибір куди йти далі вчитися. Або в радіоелектронний технікум, або в художню школу. Так довго думав, що ледве не пропустив вступні іспити. В моєму розумінні закінчити радіотехнічний технікум означало стати інженером, потім директором заводу, потім міністром. На менше я не розраховував, завжди був амбітним. Але це здавалося чимось занадто зрозумілим, а отже нецікавим. А от мистецтво... В мистецтві так багато невідомого, неочікуваного, захоплюючого. Тоді у нас в мистецтві існував лише один напрямок – реалізм. Але я завжди відчував, що є цілі пласти ще не пройдені, не розвідані, і цього вистачить на ціле життя.

Костянтин Роготченко – Розкажіть, будь ласка, про ваших вчителів з фаху. Який вони мали вплив на вашу подальшу творчість?

Анатолій Криволап – Коли я приїхав до Києва і вперше прийшов до музею, побачив там картину Рєпіна. Там була зображена сільська хата. Ця робота справила на мене дивне враження. Я зрозумів, що реалізм, академізм викликає в мені відчуття спротиву. Одним словом, мені таке мистецтво не подобалось. В армії довелося служити в Ризі. Там потрапив на художню виставку, де крім реалістичних робіт побачив абстракціонізм. Після України, де панував, умовно кажучи, Сергій Григор'єв, побачене було ніби ковток свіжого

повітря. Тоді утвердився в думці, що мистецтво повинно існувати в широкому спектрі. Вступаючи до художнього інституту відчував, що зрештою стану абстракціоністом.

Я потрапив до майстерні Віктора Пузиркова. Коли написав першу постановку, він підійшов до мене, поплескав по плечу і сказав: «Нарешті мені попався хоч один». Але далі я почав експериментувати, і мій вчитель розсердився, обізвав мене «хворим лівізною» і рік зі мною не розмовляв. Але попри це я дуже вдячний Віктору Григоровичу, зберігаю про нього світлу пам'ять. Дякуючи йому я побачив, як відбувається справжнє диво, перетворення. От студенти сидять, пишуть, викладачі ходять, дивляться, щось поправляють в їхніх роботах. Тут трохи темніше, тут трохи світліше ... А Пузирков підходить до студента, який сидить над роботою ніби в болоті, і виходу не видно, і говорить: «Віди-йди! Дай пензлі, палітру!» І за пару хвилин на полотні з'являється все : форма, світло, повітря. Дивлячись, як він працює, я зрозумів, що необхідно досконало засвоїти академічну школу аби стати абстракціоністом. Не повинно бути «як вийде», а повинно бути чітко сплановано, усвідомлено.

Закінчивши інститут одразу почав брати участь в республіканських виставках. Це було необхідно для отримання майстерні. В майстерні я заклався на 10 років. Експериментував з кольором. Мав чітку установку: не стану справжнім художником поки не стану справжнім колористом. Експериментуючи з кольором, я ставив перед собою академічні задачі. Але працюючи так не відчував задоволення. Як людина, яка хоче рукою дотягнутися до квітки, взяти її, а перед нею ніби скло вітрини, не підпускає. Не відчував натхнення, свободи, польоту.

Ще коли вчився в інституті, часто їздив до Москви, ходив до Пушкінського музею дивитись імпресіоністів. Отже я більше вихований на французькій школі живопису. Імпресіонізм був мені близький, але я «проскочив» його не зупиняючись. Я робив натюрморти дуже подібні до Сезана, Гогена. Але все це було ніби не моє, не те, до чого я прагнув.

Одного вечора я робив на полотні «прописку». Заклав небо синім, а червоним кольором землю, щоб потім зробити як потрібно, як правильно. І в цей момент я просто остовпів від того, що вийшло. Відчув – відбулося таке, що мене перевернуло зсередини. Не міг заснути майже всю ніч. На ранок пішов подивитись, чи побачу те, що побачив вчора, зможу сприйняти таке поєднання кольорів чи ні. Подивився. Залишив так, як є. Зрозумів, відбувся перелом. Зробив ще кілька картонів, а потім в такій кольоровій гамі двометрову картину. Вийшло так, як до мене так ніхто не робив.

Десять років я майже ні з ким не спілкувався, безвилазно сидів у майстерні та експериментував з фарбами. Яке відчуття, яка емоція стоїть за цією фарбою? А за цією? А якщо я ще такої фарби додаю? Це був час захоплюючих експериментів. Але мені вже сорок. Мої однокурсники вже декани, професори, заслужені, а моя кар'єра на нулі. Хотілося до кінця пізнати фарбу, все інше - потім, потім... І от нарешті я знайшов те, що так довго шукав. Ніби прорвало, я почав писати по три роботи в день. До цього часу я все пройшов, все вивчив і освоїв – реалізм, імпресіонізм, а отримував лише розчарування. І от сталося те, чого вже не чекав. Відчув неймовірне натхнення. Часом почало відбуватися таке: знаю, що потрібно покласти на полотно певну фарбу, а рука замість скажімо синьої тягнеться до жовтої, замість зеленої – до червоної. Повірив в існування чогось такого, що не піддається нашому розуму, нашій волі, діє наперекір нашим знанням і навичкам. Щось вище за мене веде мене, і я тільки виконую його задум.

Я дуже амбітна людина. Завжди знав, відчував: або все, або нічого. Якщо хоч сотня робіт експонується на виставці, моя повинна бути найпомітнішою. Так і сталося. Коли в 1988 році я виставився на республіканській виставці, всі з подивом питали: «А це хто?!» Про мене вже ніхто не пам'ятав, адже я давно «зник з радарів». А тут раптом все так незвично – фіолетове небо, червона земля... Я назвав роботу «Багряні висоти». Далі все відбувалося як у казці...

Костянтин Роготченко – Як ви гадаєте, чи змінилося ставлення соціуму до образотворчого мистецтва в останні десятиліття?

Анатолій Криволап – Гадаю, змінилося докорінно. Я це визначаю по готовності суспільства оцінювати вартість художніх творів. Якось я зустрів свого приятеля з часів навчання в художньому училищі. Він сказав, що займається продажем робіт українських художників за кордоном. Напросився до мене в майстерню подивитись, що я роблю. Попросив кілька моїх робіт, щоб показати в Німеччині. Пам'ятаю, що заплатив за них 200 доларів. Через якийсь час зателефонував і повідомив, що моїми роботами зацікавилися і просять вислати слайди. Далі він організував мою першу поїздку до Німеччини з роботами. Незадовго до цього Градобанк, який збирав колекцію українського живопису, закупив у мене робіт аж на 300 доларів. На той час для нас це були великі гроші. А в Німеччині з виставки пейзаж розміром 88 на 105 продався за 12 000 доларів! В Україні криза, бідність, а я повернувся з-за кордону на червоному Вольво Універсал.

В Києві моїми постійними покупцями були виключно іноземці, і ціна на мої роботи постійно росла. Наші галереї не могли запропонувати мені такого. Аж у 2005 році пані Савченко з галереї «Триптих» сказала мені: «Я давно до тебе придивляюсь і ціну знаю, але не була готова так дорого купувати. Тепер я готова. Пропоную співпрацю». Я людина, яка незалежно від обставин знає собі ціну, запропонував їй три роботи. Вона швидко продала їх по 3000 доларів. Потім ще кілька. Так у мене з'явилися українські покупці готові платити достойну ціну. Співпрацював також з відомою галеристкою Тетяною Міроновою. Кожного року підіймав ціну на свій живопис. З'явилося нове покоління поціновувачів сучасного мистецтва. Так закарпатські колекціонери купили в мене 240 робіт на суму один мільйон доларів. Це був мій перший мільйон. Я визначив для себе стратегію: якщо робота гарна, її куплять за великі гроші. Якщо робота не продається, значить вона не відповідає рівню тої, що продалася. Але все одно ціну

на таку роботу я не знижую. Просто вона іде на переробку. Сьогодні я не хочу продавати свої роботи. Маю достатньо коштів і вкладаю їх в армію. Можу собі це дозволити. Це чималі суми. Нещодавно закупився для Птахів Мадяра. Я добре знайомий з їхнім ватажком. Зараз потрібно дещо закупити прикордонникам, потім Білецькому, частина якого зараз під Харковом у важких боях. Слава Богу не маю прив'язки до грошей хоча і продавав свої роботи дуже дорого. Це скоріше оцінка себе як художника, ніж бажання накопичити статки. Я прожив своє життя як фанатик своєї справи. Діти вирости ніби сироти: приходив з майстерні, коли вони вже спали. Мистецтво схоже на якісь чари, нічого навколо не помічаєш, нічого не хочеш крім роботи. До самозабуття. Шістдесят років я в професії і жодного разу не пошкодував, що обрав цей шлях. Маючи великий досвід в абстракції я зміг запропонувати щось зовсім нове в жанрі пейзажу.

Професія художника міняється. Міняються форми, підходи, бачення. Але є така небезпечна річ як мода. Коли всі щось побачили цікаве, оригінальне і починають собі наслідувати. Але так можна загубити себе, і повернутися буде дуже важко. Потрібно творити щось таке, що важливо і цікаво для самого себе. Тоді воно буде цікаво і для інших. Я щасливий тим, що в мистецтві відбувається багато змін.

Костянтин Роготченко – Пане Анатолій, як Ви ставитесь до численних копій ваших робіт, або коли художники наслідують ваш стиль?

Анатолій Криволап – Я за цим не слідкую. Нехай собі наслідують, це їхні проблеми. Але якщо це копія, і вона подається скажімо на аукціон, то для таких випадків маю гарного юриста. Доводилося з такими підробками стикатись в галереях Латвії, Німеччини, Штатів. В той час, коли мої роботи продаються за 100 тисяч, а копію виставляють за п'ять – десять тисяч, це підриває мій авторитет. Такі роботи знімали з продажу.

Костянтин Роготченко – З Вашої точки зору, якими є перспективи розвитку сучасного живопису?

Анатолій Криволап – За останні тридцять років в мистецтві багато чого змінилося. Пам'ятаю, як з'явилася Паризька Комуна з їхніми картинами іронічними. Потім були фотографії, інсталяції, перформенси. Сьогодні чого тільки художники не вигадують для самовираження. Але живопис – це базова структура, на якій тримається все мистецтво. Колір не можна порівняти ні з чим. Письменник написав книгу, ти її прочитав і відклав. Музику прослухав, вона закінчилась. А на живописне полотно можна дивитися як завгодно довго, воно може бути постійно перед тобою. В ньому є присутність автора, його інтелект, його чуттєвість, його ідея. Через споглядання живопису людина пізнає самого себе. Це не тимчасове, і це перевага над іншими видами мистецтва.

Кольором можна передавати настрій, інтригувати, надавати таємничості. Кольором можна будувати глибину, певну структуру. Абстракція дуже класна штука. Вона є викликом для глядача, який зможе кожного разу, дивлячись на картину, робити нові відкриття, фантазувати, збуджувати свою уяву. І в сюжет, і в пейзаж можна вносити елементи, які до нас ще ніхто не вносив. Досвід роботи в жанрі абстракціонізму дає можливість використовувати ті фарби, які раніше було не прийнято використовувати.

Костянтин Роготченко – Як сучасне мистецтво комунікує із суспільством?

Анатолій Криволап – Я, як художник, роблю те, що мені цікаво. Як це сприймають глядачі? Це вже зовсім інша справа, інший досвід. Люди різні. Є ті, що вперше потрапили на виставку. Є ті, що інколи спілкуються з мистецтвом. Є постійні відвідувачі виставок, музеїв, галерей, вони цікавляться історією мистецтва, читають книжки. Ще є критики-мистецтвознавці, колекціонери. Це в'їдливі «жуки», які не пропустять жодної дрібниці, не пробачать погрішності. Тобто все залежить від глядача, його рівня підготовки сприймати мистецтво. Є публіка, яка приходить на вернісаж «себе показати, людей подивитись», тобто побути в «культурному середовищі». І самі не помітять, як

«підсядуть» на мистецтво, захопляться ним, почнуть розбиратися.

Протягом двадцяти років у мене в Україні не було жодного прихильника серед колекціонерів. Чому? Бо люди, які заробили грошей в перші роки незалежності, купували художників, роботи яких висіли у високих кабінетах радянської номенклатури. Роботи Шишка, Непийпива... Їм здавалося, що це надає їм значущості, що вони не гірші за керманців попередньої доби. А от пізніше у більш молодих, які поїздили по світу, походили по європейських музеях, галереях, виставках, з'явилося інше бачення і розуміння. Вони почали жваво цікавитись сучасним українським мистецтвом, розбиратися в ньому, купувати, колекціонувати. Напевне, сучасне мистецтво так і комунікує із суспільством.

Київ, 29 червня 2025 року.

Висновки. Анатолій Криволап людина не публічна. У розмові з журналістами і мистецькими критиками він дуже не охоче розповідає про свої досягнення у мистецтві. Насправді його заслуга у культурному полі України дуже велика.

Анатолій Криволап намагався викладати. Він навіть підготував кілька художників, і за кольоровими рішеннями їх легко впізнати. Але як каже митець: «Вийшло якесь клонування. А потім я взагалі відчув, що сам починаю робити не те, що хотів би, і зрозумів, що ці експерименти треба прикрити».

Художник став лауреатом Національної премії України імені Тараса Шевченка 9 лютого 2012 року. Він переміг у номінації «Образотворче мистецтво» (за цикл з 50 робіт «Український мотив»). 3 грудня 2016 року Анатолій Криволап став членом Комітету з Національної премії України імені Тараса Шевченка. У цьому ж році він заснував іменну премію для молодих художників у розмірі \$5 тис. Але це не живі гроші, а квиток на літак, оплата готелю та вхідних квитків у кращі музеї світу.

20 серпня 2025 року Анатолій Криволап став лауреатом премії «Національна легенда України».

За виразом майстра: «Мистецтво є однією з найважливіших частин повноцінного життя

людини. Це частина духовного, а без нього людина просто неповноцінна».

У 2015 році Анатолій Криволап разом із монументалістом Ігорем Ступаченком взявся за розпис православної церкви Київського патріархату в селі Липівка Макарівського району під Києвом. За сюжетом і композицією художники дотримувалися традицій, зображуючи Святу Трійцю, Богородицю й інші постаті зі Святого письма, але використовували сучасну художню мову, новітні прийоми роботи й технології, насичені кольори [8].

Творчість Анатолія Криволапа є унікальним явищем. 1992 року він стає членом новоствореного мистецького гурту «Живописний заповідник». Гурт об'єднав митців-модерністів і став законодавцем нової течії сучасного на той час українського образотворчого мистецтва.

Митець ще навчаючись у КДХІ (Київський державний художній інститут) зорієнтував свою увагу на формуванні національної ідеї. Ідентичність його мистецтва спиралася на глибокі національні корені дитинства, що проходило у мальовничому селі Засупоївка, що на Полтавщині. Народні

корені його роду сформували у молодого митця глибокі національні почуття. Саме це і допомогло сформувати нову візуальну мову української культури XXI століття. Анатолій Криволап одразу після закінчення інституту відійшов від радянської ідеології з її численними настановами і кліше.

Перші роки самостійного творчого життя після закінчення вищої освіти були вкрай важкими для митця. Справа у тім, що він зробив лише одне офіційне замовлення у Художньому Фонді. Надалі його шлях був принципово не схожим з творчими шляхами митців Національної спілки художників України. Доволі часто він залишався без заробітку, але йти шляхом офіційного замовлення уже не міг. Роки пошуків свого власного стилю і багатогодинна щоденна праця у власній творчій майстерні призвели до першого визнання, а за ним і перших заробітків на вільному мистецькому полі.

Світове визнання та рекордні суми від продажу творів були попереду. Живопис Анатолія Криволапа двічі бив світові рекорди з продажу контемпорального українського мистецтва. Про нове ім'я талановитого українця заговорив мистецький світ. Це посилювало



Без назви. 1992. 140 × 200. Полотно, олія



Берег. 2018. 150 × 200. Полотно, олія



Нічне саяво. 2016. 143 × 200. Полотно, олія



Вечірня тиша. 2016. 170 × 250. Полотно, олія



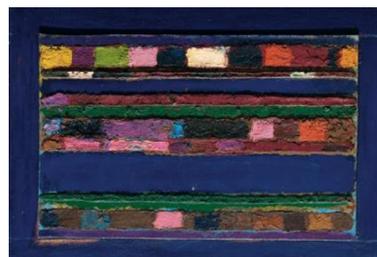
Фрагмент розпису церкви



Кінь в червоному. 2018. 200 × 300.
Полотно, олія



Фрагмент розпису церкви



Без назви. 1994. 52 × 80. Полотно, олія, дерево

увагу не лише до творчості Анатолія Криволапа, але й привернуло увагу закордонних мистецьких критиків та поціновувачів до українського мистецтва, та сприяло залученню творів українських митців до міжнародної арт-спільноти.

Анатолій Криволап сьогодні – один з найуспішніших сучасних художників України.

Про нього написані статті, наукові дослідження, монографії, захищені дисертації [10]. Певне, він найдорожчий живописець сьогоденного сучасного українського мистецтва. Його ім'я добре відоме на міжнародних артистичних ринках. Таким є непересячний талановитий український митець Анатолій Дмитрович Криволап.

Література:

1. Авраменко О. Метафізика чистого кольору Анатолія Криволапа: Творчий шлях митця у руслі процесів трансформації художнього життя в Україні 1960-х – початку ХХІ століття. Київ : Huss, 2013. 618 с.
2. Авраменко О. «Криволап». Київ, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, 2018. 168 с.
3. Бровді Н. Бровді Р. Слово до читача у книзі Скляренко Г. «Українські художники: з відлиги до Незалежності». Книга перша. К. : Huss, 2018. 288 с.
4. Будкевич А. Анатолій Криволап: «Мистецтво створювати окрему дійсність». *Слово Просвіти*. 2017. Вип. 29 (20–26 лип.). С. 15.
5. Будкевич А. Сказання про те, чому Анатолій Криволап ходить у високі гори... *Літературна Україна*. 2018. Вип. 21(31 трав.). С. 14.
6. Врублевський Р. Мої особисті емоції – Анатолій Криволап. *Образотворче мистецтво*. 2010. Вип. 4. С. 26–27.
7. Голубець О. Магія третього виміру. Львів : ТзОВ «Колір ПРО», 2010, с. 144.
8. Карікова Т. Анатолій Криволап: класичний живопис, гра з кольором та світові рекорди продажів. URL:<https://royaldesign.ua/ru/anatoly-krivolap-klasichniy-jivopis-gra-z-kolorom-ta-svtov-rekordi-prodajv.bXhkT/>
9. Медвідь Л. Головний арсенал художника Анатолія Криволапа. *Образотворче мистецтво*. 2009. Вип. 2. С. 72–73.
10. Роготченко К. Роль Анатолія Криволапа у розвитку мистецтва незалежної України. *Матеріали П'ятої міжнародної науково-практичної конференції «Гагенмейстерські читання». Українська культура та мистецтво в умовах війни: сучасний стан і візії майбутнього*. Кам'янець-Подільський Національний університет імені Івана Огієнка, 4–5 грудня 2025.

11. Сергієнко Г. Між картинами завжди є конкуренція. *Газета «Вечірній Київ»*. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/115248/>
12. Скляренко Г. Українські художники: з відлиги до Незалежності. У 2-х книгах. Книга перша. К. : Huss, 2018. 288 с.
13. Скляренко Г. Сучасне мистецтво України. Портрети художників. Видання четверте, українською мовою. Доповнене. К. : Huss, 2020. 472 с.
14. Хрущак М. Анатолій Криволап. *Українська культура*. 2011. Вип. 1/2. С. 44–45.

References:

1. Avramenko, O. (2013). *Metafizyka chystoho koloru Anatolii Kryvolapa: Tvorchyi shliakh myttsia u rusli protsesiv transformatsii khudozhnogo zhyttia v Ukraini 1960-kh – pochatku XXI stolittia*, [Metaphysics of Pure Color by Anatoly Kryvolap: The artist's creative path in the context of the processes of transformation of artistic life in Ukraine in the 1960s – early 21st century]. Kyiv : Huss. [in Ukrainian].
2. Avramenko, O. (2018) *Kryvolap [Kryvolap]*. Kyiv, Instytut problem suchasnoho mystetstva Natsionalnoi akademii mystetstv Ukrainy. [in Ukrainian].
3. Brovdi, N. Brovdi, R. (2018) Slovo do chytacha [A word to the reader]. U knyzi Skliarenko H. “Ukrainski khudozhnyky: z vidlyhy do Nezalezhnosti”. Knyha persha. K. : Huss. [in Ukrainian].
4. Budkevych, A. (2017) Anatolii Kryvolap: “Mystetstvo stvoriuvaty okremu diisnist” [Anatolii Kryvolap: “The art of creating a separate reality”]. *Slovo Prosvity*, 29, p.15. [in Ukrainian].
5. Budkevych, A. (2018) Skazannia pro te, chomu Anatolii Kryvolap khodyt u vysoki hory... [The legend about why Anatolii Kryvolap goes to the high mountains...] *Literaturna Ukraina*, 21, p. 14. [in Ukrainian].
6. Vrublevskiy, R. (2010) Moi osobysti emotsii – Anatolii Kryvolap [My personal emotions – Anatolii Kryvolap]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 4, p. 26–27 [in Ukrainian].
7. Holubets, O. (2010) *Mahiiia tretoho vymiru* [Magic of the third dimension]. Lviv : TzOV “Kolor PRO” [in Ukrainian].
8. Karikova, T. *Anatolii Kryvolap: klasychnyi zhyvopys, hra z kolorom ta svitovi rekordy prodazhiv* [Anatolii Kryvolap: classical painting, playing with color, and world sales records]. Retrieved from: <https://royaldesign.ua/ru/anatoly-krivolap-klasichniy-jivopis-gra-z-kolorom-ta-svtov-rekordi-prodajv.bXhkT/> [in Ukrainian].
9. Medvid L. (2009) Holovnyi arsenal khudozhnyka Anatolii Kryvolapa [The main arsenal of artist Anatoly Kryvolap]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 2, p. 72–73 [in Ukrainian].
10. Rohotchenko K. Materialy Piatoi mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii “Hahenmeisterski chytannia”. *Ukrainska kultura ta mystetstvo v umovakh viiny: suchasnyi stan i vizii maibutnoho*. Kamianets-Podilskyi Natsionalnyi universytet imeni Ivana Ohienka, 4–5 hrudnia 2025. Dopovid “Rol Anatolia Kryvolapa u rozvytku mystetstva nezalezhnoi Ukrainy” [Proceedings of the Fifth International Scientific and Practical Conference “Hagenmeister Readings”. Ukrainian Culture and Art in Wartime: Current State and Visions of the Future. Ivan Ohienko National University of Kamianets-Podilskyi, December 4–5, 2025. Report “The Role of Anatol Kryvolap in the Development of Art in Independent Ukraine”] [in Ukrainian].
11. Serhiienko H. Mizh kartynamy zavzhdy ye konkurentsia [There is always competition between paintings]. *Hazeta «Vechirniy Kyiv»*. Retrieved from: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/115248/> [in Ukrainian].
12. Skliarenko H. (2018) *Ukrainski khudozhnyky: z vidlyhy do Nezalezhnosti* [Ukrainian artists: from the thaw to Independence]. U 2-kh knyhakh. Knyha persha. K. : Huss. [in Ukrainian].
13. Skliarenko H. (2020) *Suchasne mystetstvo Ukrainy. Portrety khudozhnykiv* [Contemporary art of Ukraine. Portraits of artists]. Vydannia chetverte, ukrainskoiu movoiu. Dopovnene. K. : Huss. [in Ukrainian].
14. Khrushchak M. (2011) Anatolii Kryvolap [Anatolii Kryvolap]. *Ukrainska kultura*, 1/2, p. 44–45 [in Ukrainian].

Стаття надійшла: 28.11.2025

Прийнято: 12.12.2025

Опубліковано: 30.12.2025

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

Котлярчук Андрій Сергійович,

аспірант кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва
ORCID ID: 0009-0001-9944-9996
andriykiev@i.ua

**СХІДНІ МОТИВИ В ТВОРЧОСТІ
ВАЛЕНТИНИ І МИКОЛИ ТРЕГУБОВИХ
НА КОРОСТЕНСЬКОМУ ФАРФОРОВОМУ ЗАВОДІ
СЕРЕДИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ**

Мета статті – розкрити віхи творчої діяльності провідних митців Коростенського фарфорового заводу Валентини Михайлівни (1926–2010) і Миколи Семеновича (1922–2007) Трегубових упродовж середини ХХ – початку ХХІ століть, пов'язані з східними мотивами; охарактеризувати художньо-образні особливості проектування авторами форм і малюнків столового, кавового, чайного посуду, виробів ритуального призначення, скульптури, аксесуарів, сувенірів. Основна ідея дослідження полягає у ствердженні особливої ролі означених непересічних митців у формуванні унікальної лінії розвитку формотворення і розпису коростенського мистецького фарфору, що, завдячуючи їхній творчій харизмі отримала нове, виразне звучання з-поміж інших підприємств тонкокерамічної галузі України вказаного періоду й стала вітчизняним брендом. Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні принципів, підходів і методів. Зокрема, вжито хронологічний принцип, мистецтвознавчий і дизайнерські підходи, герменевтичний, аксіологічний, історико-генетичний, історико-порівняльний, культуротворчий, крос-культурний, формально-стилістичний, типологічний, метод мистецтвознавчого аналізу. З-поміж ключових завдань дослідження – окреслити асортимент виробів на східну тематику, котрий виконували на Коростенському фарфоровому заводі Валентина Михайлівна та Микола Семенович Трегубови упродовж середини ХХ – початку ХХІ століть; охарактеризувати найбільш виразні проекти творів вказаних митців з зазначеної тематики, виконані з залученням інших художників і скульпторів підприємства, одноосібно або в тандемі. Здійснено спробу визначити місце цієї частини спадщини, виготовленої на Коростенському фарфоровому заводі, широко відомої і за межами України. Репрезентовано окремі твори на східну тематику Валентини Михайлівни та Миколи Семеновича Трегубових середини ХХ – початку ХХІ століть.

Ключові слова: декоративне мистецтво, образотворче мистецтво, порцеляна, Коростенський фарфоровий завод, типологія, стилістика, художні особливості, східна тематика, Валентина і Микола Трегубови.

Shkolna Olga, Kotlyarchuk Andriy. ORIENTAL MOTIVES IN THE CREATIVE WORK OF VALENTINA AND MYKOLA TREGUBOVYCH AT THE KOROSTEN PORCELAIN FACTORY IN THE MID-20TH – EARLY 21ST CENTURY

The purpose of the article is to reveal the milestones of the creative activity of the leading artists of the Korosten Porcelain Factory, Valentina Mikhailovna (1926–2010) and Mykola Semenovich (1922–2007) Tregubov during the mid-20th – early 21st centuries, related to oriental motifs; to characterize the artistic and figurative features of the authors' design of forms and drawings of tableware, coffee and tea ware, ritual objects, sculptures, accessories, and souvenirs. The main idea of the study is to affirm the special role of the above-mentioned extraordinary artists in the formation of a unique line of development of the form creation and painting of Korosten art porcelain, which, thanks to their creative charisma, received a new, distinct sound from other enterprises of the fine ceramics industry of Ukraine of the specified period and became a domestic brand. The methodology of the study is based

on a combination of principles, approaches and methods. In particular, the chronological principle, art history and design approaches, hermeneutic, axiological, historical-genetic, historical-comparative, cultural-creative, cross-cultural, formal-stylistic, typological, method of art history analysis were used. Among the key tasks of the study is to outline the range of products on oriental themes, which were made at the Korosten Porcelain Factory by Valentina Mykhailivna and Mykola Semenovich Tregubova during the mid-20th – early 21st centuries; to characterize the most expressive projects of the works of the specified artists on the specified subject, executed with the involvement of other artists and sculptors of the enterprise, individually or in tandem. An attempt has been made to determine the place of this part of the heritage, produced at the Korosten Porcelain Factory, widely known in and outside Ukraine. Individual works on oriental themes by Valentina Mykhailivna and Mykola Semenovich Tregubov of the mid-20th – early 21st centuries are represented.

Key words: decorative arts, fine arts, porcelain, Korosten Porcelain Factory, typology, stylistics, artistic features, oriental themes, Valentina and Mykola Tregubov.

Вступ. Подружжя Валентини і Миколи Трегубових прийшли на Коростенський фарфоровий завод на Житомирщині у другій половині 1950-х років. Від цього часу до кінця 1960-х рр. у їхній творчості на підприємстві особне місце займала східна тематика у фарфоровій статуетці та посуді з так званого «азійського» асортименту. Часто дружина проектувала скульптуру, чоловік вичував форму, потім її розписували. Інколи автором форм цілком був Микола Семенович. А розпис робила Валентина Михайлівна. Низка цих фігурок увійшов до скарбниці українського мистецтва, але досі не був описаний з точки зору даних, що дійшли до нас за архівними матеріалами.

Матеріали та методи. Творчому спадку Коростенського фарфорового заводу в українському мистецтвознавстві після словникових статей в «Енциклопедії» українознавства за редакцією В. Кубійовича, що формувалась упродовж 1950-х–1980-х рр. [9], та у біографічному довідникові «Мистецтво України», упорядкованому А. Кудрицьким, М. Лабінським в УРЕ 1997 р. [10, с. 590], було приділено увагу Л. Долинським у зв'язку з клеймами підприємства [2, с. 114].

2013 р. Ольга Школьна написала розділ монографії за докторською дисертацією, де висвітлила дані про коростенський фарфор з акцентом на творчість В. та М. Трегубових [13, с. 112–122]. 2014 р. вона також присвятила увагу спадщині підприємства на 13-й Всеукраїнській науковій конференції «Актуальні питання історії науки і техніки» [12, с. 355–358]. 2019 р. У кандидатській дисертації О. Корусь було розглянуто низку скульптурних творів

Коростенського фарфорового заводу ХХ століття [4, с. 1–267]. 2022 р. у статті «Життя і творчість Ангеліни Жданової – майстрині розпису фарфору другої половини ХХ століття» О. Школьна згадувала окремі епізоди з творчої біографії В. Трегубової [11, с. 131–142].

2023 р. Л. Карпінська-Романюк представила розвідку про спадок Коростенського фарфорового заводу [3, с. 1–280]. 2024 р. О. Школьна у співавторстві з А. Котлярчуком видала статтю «Творчість художника Баранівського і Коростенського заводів Вартана Нарікяна за архівними джерелами», в якій також згадувалося подружжя В. та М. Трегубових [7, с. 87–97]. Однак, ані в окреслених виданнях, ані в публікаціях А. Котлярчука 2025 р. про експортні твори, історіографію питання та техніко-технологічні особливості коростенського фарфору у контексті модернізації виробництва середини 1960-х рр., спеціальної уваги творам подружжя В. та М. Трегубових на східну тематику не приділялося [5, 132–134; 6, 55–58; 8, с. 71–75].

Результати. Творчий почерк Валентини Трегубової трансформувалась кілька десятиліть. Українка за походженням, вона пройшла довгий шлях у пошуках власної образності та стилістики творів. Чоловік з мордовськими корінням виріс у Казахстані, однак також вирізнявся у своїй творчості високою культурою виконання та власним почерком виконання творчих робіт.

Наслідуючи образність традиційної кераміки, подружжя В. М. і М. С. Трегубових сповідувало художній канон народного гончарства, творчо адаптований до потреб вишуканого фарфору. Ілюструючи своїми

творами літературне спадкоємство, майстри відкривають сучасні інтерпретації образів, де генетична пам'ять не мішає створювати нові закони побудованої форми та принципи декорування. Своєрідний етнографізм [1] в передачі образів дозволив митцям відобразити навколишній світ достовірно з різними вкрапленнями субетносів.

1956 року на підприємство, художня частина якого розширювалася, запросили двох перспективних фахівців, які після закінчення Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва вже мали досвід дипломної роботи на Конаковському фаянсовому заводі. І понині у музеї колишньої Тверської філії підприємства Кузнецових зберігся екземпляр дипломної роботи Миколи Семеновича «Джамбул Джабаєв» (фаянс) (рис. 1), портрет видатного казахського поета. Тема була близька майстру, оскільки дитинство і юність він провів в Алма-Аті та звик працювати зі східною тематикою у мистецтві.



Рис. 1. Дипломна робота М. С. Трегубова «Джамбул Джабаєв». 1955 р.

Подружжя Трегубових мали вищу освіту з кваліфікацією скульпторів, що дозволяло обіймати керівні посади, відповідальні посади, очолювати організаційно-творчі ділянки роботи. Тож на заводі їх дуже просили залишитись. Однак у Коростені існувала перспектива отримати власне житло,

і молода сім'я, в якій росла маленька донька, врахувала цю обставину.

У Коростені, який знаходився поблизу Києва і мав зручне з'єднання (три години їзди електричкою), якраз були потрібні кадри високої кваліфікації. Це підприємство ставало експериментальним, тому Укрфарфорфаянстрест був зацікавлений у його укомплектуванні фахівцями високої категорії з великим художнім потенціалом, оскільки на базі підприємства велися дослідження щодо впровадження новітніх форм та модерного розпису порцеляни з європейського досвіду у промисловому дизайні.

Це відкривало нові можливості для створення мистецької інфраструктури. Особливо з огляду на факт, що рівних В. М. та М. С. Трегубовим за обдарованістю фахівців із необхідною освітою та високою кваліфікацією на теренах України майже не було. Одеса та Миргород випускали після училища та технікуму кераміків нижчої категорії, принаймні за документами.

Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва лише 1953 року здійснив перший випуск фахівців, та й не за всіма спеціалізаціями. Два-три роки після освіти потрібно було відпрацювати за напрямом (Валентина Михайлівна, доки чоловік завершував навчання, встигла ознайомитися з виробництвом Львівської кераміко-скульптурної фабрики), і лише згодом з'явилася можливість обирати подальше місце роботи, єдине на двох. В. М. та М. С. Трегубови були одними з перших, кому випало стати не лише художниками, а й координаторами-управлінцями в галузі новітньої порцеляни України.

Влившись у колектив коростенців у рік мистецьких пленерів з балтійцями (Будинок творчості в Дзінтарі), фестивалю молоді та студентів та перших республіканських виставок з декоративно-ужиткового мистецтва, напередодні початку конкурсу з проєктів посуду, які велися протягом наступних семи років на базі Коростенського активну художню діяльність. Вир доленосних подій, директивна зміна з 1953–1955 рр. стилістики продукції, яка відтепер від «сталінського

ампіру» з портретами діячів та героїв мала бути переорієнтована на пошуки модних сучасних зразків прикладного декоративного посуду в національних традиціях, або з розробками форм і малюнків на східні теми творчості, ламали творчі стереотипи та стимулювали мислити у мистецтві.

Події художнього життя зумовлювали розробку нових форм із оригінальним розписом, експерименти з кольоровими плямами та площинами, стилізаціями у всьому спектрі, пропозиції нових креативних рішень у силуетах, пропорціях, архітектоніці. Водночас постмодерні твори мали бути своєрідно адаптовані під замовлення місцевого споживача, який хотів бачити щось рідне, інтимне, знайоме, близьке.

Балансуючи між тенденціями промислового дизайну, похідними з Європи, і розумінням потреб населення в переосмислених національних формах народного гончарства, подружжя Трегубових намагалося створити новий фарфор – зрозумілий і привабливий, близький до «високого порцеляни» і разом з тим національно забарвлений, європейський за якістю черепка і азіатськими абрисами, округлими силуетами, пишним та насиченим за змістом та композиційно декоративним рішенням. Це були насправді надскладні завдання.

Зазвичай натхненницею була Валентина Михайлівна. З 1956 до 1963 року вона працювала скульптором мальовничого цеху підприємства. З 1963 до 1964 р. – скульптор (надомник), з 1964 її посада звучала як старший скульптор того ж цеху. Тоді ж вона стає членом Спілки художників УРСР. Від 1967 до 1999 року включно майстриня – головний художник заводу. Змінила на цій посаді видатного художника Архіреєва Аркадія Федоровича, мініатюриста родом з Палеха, що мав досвід роботи на спорідненому Коростеню Довбиському підприємстві порцеляни (початок 1950-х рр.).

Чоловік Валентини Михайлівни, Микола Семенович Трегубов, цікаві мистецькі починання дружини завжди підтримував та допомагав, пропонуючи практичні рішення щодо втілення задумів, враховуючи технологічний

бік справи. Саме під керівництвом В. М. Трегубової завод вийшов на рівень світового бренду та забезпечував порцеляною не лише внутрішній, а й зовнішній ринок. З часу перебування на посаді скульптора, а особливо коли Валентина Михайлівна пішла на підвищення і мала можливість «задавати тон» художній частині підприємства, статуетка Коростеня в певному товарному сегменті отримала розвиток в східній тематиці.

Микола Семенович ці експерименти підтримував та заохочував дружину, перебравши на себе більшу кількість надскладної роботи з виготовлення форм посуду та скульптури, яку, власне, подружжя та впроваджували на виробництві, зробивши пріоритетним напрямком розвитку художньо-сувенірної частини підприємства. Валентина Михайлівна після проектування моделей форм переважно зосереджувалась на декорванні виробів, у творчому тандемі її голос часто залишався першою скрипкою. Фігурка була віддушиною майстрині.

В. М. Трегубова народилася 05.05.1926 р. у м. Бровари Київської області. Мала дві освіти: середньо-спеціальну за кваліфікацією «майстер художньої кераміки» з Київського училища прикладного мистецтва (1945–1947 рр.), та вищу за скульптурною спеціальністю у Львівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва (1948–1954 рр.).

Найбільше студентку Трегубову захоплювала скульптура, профільних викладачів на місці не було. Тому Валентина Михайлівна планувала продовжити освіту, проте не в Київському художньому інституті, де у майстернях ліпили та висікали монументальні образи Леніна, Сталіна, партійних діячів, а у Львові, де пластика мала більш камерний характер.

Паралельно, з 1945 р. В.М. Трегубова – член Спілки «Рабіс». Протягом 1947–1948 р. працювала на Комбінаті художніх та оздоблювальних робіт при МЖГС художником-емальєром керамічного цеху, завдяки чому потім у подальшому впроваджувала у сервісах на східну тематику емальювання по фарфору. Цех був пов'язаний із громадським

будівництвом, оскільки на той час йшло відновлення столиці, зокрема Хрещатику. До майстерень часто навідувалися високі гості, у тому числі й сам Микита Сергійович Хрущов, з яким Валентині Михайлівні довелося не лише бачитися, а й привітатися за руку.

Поруч із нею у колективі працювала відома майстриня Олександра Павлівна Грядунова, також вихованка Київського художньо-промислового училища (1937–1938 рр.), учениця Івана Макаровича Гончара, яка виконувала декоративний розпис. Безпосереднім керівником Валентини Михайлівни Трегубової був Ахілл Соломонович Гальперін (племінником якого був відомий сходознавець-сінолог Юрій Львович Кроль), який по-батьківському ставився до талановитої молоді. Колектив був дружним та злагодженим.

За направленням від першого місця творчої роботи В. М. Трегубова вступила до ЛДПДМ зі спеціалізації монументально-декоративна скульптура. Викладачем спеціальності на перших курсах був випускник Київського художнього інституту (завершив навчання 1945 р. в майстерні Макса Ісайовича Гельмана), надалі народний художник УРСР (від 1964 р.), Лауреат Державної премії СРСР (1952 р.) Микола Леонідович Рябінін, який викладав також й у Миколи Семеновича Трегубова (1956 р.) та працював у Харківському художньому інституті (1956–1966 рр.). М. Л. Рябінін розробляв образи кубинців, нубійців, узбеків, й, вірогідно, прищепив і своїм учням любов до пошуку орієнтальних та екзотичних образів.

На старших курсах скульптуру викладав видатний пластик, різьбяр Іван Васильович Севера (Шігель), який від 1934 кілька років мешкав в Киргизії, де виконав знамениту композицію «Узбецький танець», котрий надалі вплинув на творче становлення Валентини Михайлівни. Наставник, пізніше професор мав досвід педагогічної роботи у Київському (1926–1929 рр.) та Харківському (1929–1934 рр.) ЗВО, підготував кілька поколінь найталановитіших майстрів скульптури у різних регіонах України.

Після закінчення навчання у ЗВО (1954 р.), протягом 1954–1956 рр. художниця за направленням працювала скульптором на Львівській кераміко-скульптурній фабриці українського відділення Художнього фонду СРСР. Тоді це було підприємство загальносоюзного значення, до якого тривало постійне «прочанство» майстрів різних рівнів з усіх куточків держави.

1956 р. Валентина Михайлівна разом із чоловіком та маленькою дочкою Наталією виїхали зі Львова. Подружжя оселилося у Коростені, ближче до Києва.

Особливе місце серед спадщини В. М. Трегубової незмінно займала східна тема, представлена низкою робіт 1950-х – 1960-х рр., за період яких лишилися документи, і творами пізніших десятиліть. Так, під 1957 роком згадується скульптури «Киргиз, що танцює», «Таджик, який грає», «Грузинський танець», «Маленький Мук», затверджені Республіканською художньою радою 29.01.1957 р. (перша робота) та 09.04.1957 р. Ці твори експонувалися на Декаді УРСР з літератури і мистецтва у Москві. Затверджений Республіканською худрадою від 06.05.1958 р. розпис «Грузинка» також далі був представлений на черговій декаді всесоюзного масштабу.

31.01.1961 р. твори Валентини Михайлівни «Узбек з бубном» (із її ж розписом) (Рис. 2) та «Грузин, який танцює» (також з її розписом), були затверджені до випуску Республіканською худрадою. Протоколом №7 від 1963 р. було затверджено на тому ж рівні авторську скульптуру «Узбечка» та розпис до неї, які з успіхом експонувалися на Ювілейній виставці Т. Г. Шевченка.

Надалі за 4 роки В. М. Трегубова на черговій Ювілейній виставці Т. Г. Шевченка представила затверджені Худрадою 01.02.1965 р. розробки скульптурних кашпо з її ж розписом «Ліберія», «Конго», «Гвінея» (рис. 3). За кілька місяців 21–22.06.1965 р. було затверджено на республіканському рівні її скульптуру «Циган» (разом з розписом), 4 варіанти скульптур «Африка» (з розписом) та 5 варіантів розпису пловниць з «азійського асортименту». При цьому скульптури



Рис. 2. Роботи В. М. Трегубової в асортиментному кабінеті Коростенського фарфорового заводу. 2000-ні рр. Зліва скульптура «Узбек з бубном» 1963 р., справа «Киргизка» (?) 1960-х рр. у кобальтовому розписі з позолотою. Фото з архіву родини Трегубових

експонувались на Виставці, присвяченій 50-річчю Жовтня, а посуд – на Республіканській і Всесоюзній виставці у Москві. 19 жовтня 1970 р. затверджена також статуетка мисткині «Ходжа Насреддін» на верблюді (Рис. 4, 5), надзвичайно шанованого персонажа в Узбекистані та багатьох інших країнах мусульманського світу.

Натомість у напрацюваннях Миколи Семеновича між 1956 і 1968 роками також Республіканською художньою радою було затверджено низку творів східної тематики за даними архіву Коростенського фарфорового

заводу. Це кілька туалетних приборів з власним розписом у стилі О. Д. Сорокіна, з протоколом від 08.09.1959 р., форма «Пловниці» з одним варіантом авторського розпису під 24.05.1960 р., 4 форми сувенірних пловниць від 21–22.06.1965 р.

З переліченого асортименту творів, розроблених обома майстрами на експорт постачалися скульптура «Грузинка» 1964 р. до Франції, 1967 р. (100 штук) до Монреалю в Канаді, 1968 р. (100 штук) до Англії, завдяки чому з орієнтальними творами митців змогли ознайомитися поціновувачі



Рис. 3. Трегубова В. Настінні кашпо: «Гвінея», «Ліберія», «Конго».

Фото: Plum&Kram Store з сайту: <https://artkum.com.ua/forum/viewtopic.php?f=22&t=382&start=20>



Рис. 4, 5. Скульптура «Верблюд» В. М. Трегубової 1960-х рр., котрий у подальшому був перепрацьований і стилізований для скульптури «Ходжа Насреддін» 1970 р. Фото з архіву родини Трегубових й відкритих джерел

скульптури цього сегменту двох континентів. До «Тижня Сходу» Валентина Михайлівна розробила за східною казкою арабського світу скульптурні композицію «Алі-Баба та сорок розбійників» (протокол від 7 червня 1968 року) з «Тисячі й однієї ночі».

Також серед продукції підприємства 1950-х – 1980-х рр. фіксується низка скульптур східної тематики, котру виконували В. та М. Трегубови, матеріали про датування яких досліджені не повністю, що вимагає

верифікації датування й уточнення авторства виконання форм і розписів. Зокрема, це стосується фігурок з серії «Танці народів світу»: «Азербайджанський танець», «Киргизький танець», «Казахський танець», «Казашка, що танцює», «Вірменка, що танцює», «Грузинка, що танцює», а також «Таджик, що грає», «Узбечка», «Киргизка(?)», композиції «Шах Санем і Гаріб».

З-поміж сервізів В. та М. Трегубових особне місце займають столові, кавові та



Рис. 6. М. та В. Трегубови. Сервіз «Ханум» за типовими азійськими формами. 1993 р. Фото з архіву родини Трегубових

чайні форми, виконані після творчих відряджень до Середньої Азії або як подарунки представникам делегацій з Кавказу, зокрема Азербайджану. У 1990-х рр. на багатьох заводах фарфоро-фаянсової галузі України виконували групу виробів для туркменбаші – президента Туркменістану. Саме цим періодом датується сервіз подружжя М. і В. Трегубових «Ханум» (рис. 6) за типовими формами азіатської групи (1993 р.). Осібно в доробку майстрів стоїть винятково елегантний східний, гранений кавовий сервіз «Святковий» 2003 р. (рис. 7).

Висновки. Отже, подружжя скульпторів В. та М. Трегубових упродовж 1950-х – 2000-х рр. виконало на Коростенському фарфоровому заводі низку скульптур на східну тематику, розробило форми посуду «азійського асортименту» та розпис до нього (насамперед, пловниці), а також проектувало чайні кулясті сервізи у типових формах і розписах для Середньої Азії та кавові гранені сервізи, близькі фасонам вишуканого керамічного посуду з емалевим розписом, поширеного в країнах колишньої перської Ойкумени на Сході.

У 1950-х В. Трегубова розробила скульптури «Киргиз, що танцює», «Таджик, який грає», «Грузинський танець», «Маленький Мук», розпис скульптури «Грузинка». В 1960-х рр. – «Узбек з бубоном» (із її ж розписом) та «Грузин, який танцює» (також з її розписом), скульптуру «Узбечка» та розпис до неї, скульптурні кашпо з розписом «Ліберія», «Конго», «Гвінея», які продукувалися на Коростенському фарфоровому заводі до 1990-х рр., скульптуру «Циган» (разом з розписом), 4 варіанти скульптур «Африка» (з розписом) та 5 варіантів розпису пловниць з «азійського асортименту». До «Тижня Сходу» у 1968 р. Валентина Михайлівна розробила скульптурні композиції «Алі-Баба та сорок розбійників». У 1970-му р. затвердила



**Рис. 7. М. та В. Трегубови. Сервіз «Святковий» за типовими азійськими формами. 2003 р.
Фото з архіву родини Трегубових**

статуетку «Ходжа Насреддін» з верблюдом, виконаним авторкою протягом 1960-х рр.

Натомість у напрацюваннях Миколи Семеновича фіксуються форма «Пловниці» з одним варіантом авторського розпису під 1960 р., 4 форми сувенірних пловниць від 1965 р. З асортименту творів, розроблених обома майстрами, на експорт постачалися скульптура «Грузинка» 1964 р. до Франції, 1967 р. (100 штук), Монреалю в Канаді, 1968 р. (100 штук), Англії. Чайний сервіз подружжя М. і В. Трегубових «Ханум» за типовими формами азіатської групи датується 1993 р. Винятково елегантний, східний, гранений кавовий сервіз «Святковий» був ними виконаний 2003 р. Виконані форми і розпис становлять окрему сторінку розвитку вітчизняного фарфору.

Література:

1. Архів Київського експериментального кераміко-художнього заводу. 2011.
2. Долинський Л. В. Старий український фарфор; відп. ред. А. Ф. Будзан. Київ : Вид-во АН УРСР, 1963. С. 114.
3. Карпінська-Романюк Л. Український фарфор ХХ століття Коростенського фарфорового заводу. Київ : Фамільна друкарня Huss, 2023. 280 с.: іл.
4. Корусь О. П. Фарфорова пластика України кінця ХІХ – початку ХХІ століття (тенденції, художні особливості, митці). Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Київ. Національна Академія наук України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. 2019. 267 с.
5. Котлярчук А. Експортні твори скульптури Коростенського фарфорового заводу 1960-х років за архівними джерелами. *Особистість як простір випробування та формування культури (в умовах воєнного стану)*: мат-ли І наук.-практ. конф. (Київ, 15–17 травня 2025 р.). Київ : НАККіМ, 2025. С. 132–134.
6. Котлярчук А. Історіографія діяльності Коростенського фарфорового заводу ХХ – початку ХХІ століть / Мат-ли VIII Міжнар. наук.-практ. конф. «Естетичні засади розвитку педагогічної майстерності викладачів мистецьких дисциплін». Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини. 15–16 травня 2025 р. Умань. Київ, 2025. С. 55–58.
7. Котлярчук А. Творчість художника Баранівського і Коростенського заводів Вартана Нарікяна за архівними джерелами / Школьна О., Котлярчук А. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2024. №5. С. 87–97. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2024.5.17>
8. Котлярчук А. Техніко-технологічні особливості коростенського фарфору у контексті модернізації виробництва середини 1960-х рр. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2025. № 83. Том 2. С. 71–75. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-2-10>
9. Трегубови Валентина та Микола. Енциклопедія українознавства / В. Кубійович. Париж; Нью-Йорк: Молоде Життя, 1954–1989.
10. Трегубови. Мистецтво України: Біографічний довідник / упоряд.: А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський; за ред. А. В. Кудрицького. Київ: «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1997. С. 590.
11. Школьна О., Буйгашева А. Життя і творчість Ангеліни Жданової – майстрині розпису фарфору другої половини ХХ століття. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2022. Т. 5. № 1. С. 131–142.
12. Школьна О. Коростенський фарфоровий завод як національний бренд в історії мистецтва, науки і техніки України. *Матеріали 13-ї Всеукраїнської наукової конференції «Актуальні питання історії науки і техніки»*. Київ: Центр пам'яткознавства і УТОПіК, 2014. С. 355–358.
13. Школьна О. Фарфор-фаянс України ХХ століття: інфраструктура галузі, промислова та економічна політика, організаційно-творчі процеси. Книга 2. Частина 1. Додатки. Історія виробництв. Таблиці. Реєстр імен провідних майстрів галузі. Київ: День Печати, 2013. 400 с.: іл.

References:

1. Arkhiv Kyivskoho eksperymentalnoho keramiko-khudozhnoho zavodu (2011) [Archives of the Kiev Experimental Ceramics and Art Factory] [in Ukrainian].
2. Dolynskiy, L. V. (1963). Staryi ukrainskyi farfor; vidp. red. A. F. Budzan [Old Ukrainian Porcelain; ed. by A. F. Budzan]. Kyiv : Vyd-vo AN URSSR [Publishing House of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR]. P. 114. [in Ukrainian].
3. Karpinska-Romaniuk, L. (2023). Ukrainskyi farfor XX stolittia Korostenkoho farforovoho zavodu [Ukrainian porcelain of the 20th century from the Korosten Porcelain Factory]. Kyiv : Familna drukarnia Huss, 280 p.: il. [in Ukrainian].
4. Korus, O. P. (2019). Farforova plastyka Ukrainy kintsia XIX – pochatku XXI stolittia (tendentsii, khudozhni osoblyvosti, myttsi). Dysertatsiia na zdobuttia naukovooho stupenia kandydata mystetstvoznavstva [Porcelain Plastic Art of Ukraine of the Late 19th – Early 21st Century (Trends, Artistic Features, Artists). Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Kyiv : Natsionalna Akademiia nauk Ukrainy. Instytut mystetstvoznavstva, folklorstyky ta etnolohii im. M. T. Ryl'skoho [National Academy of Sciences of Ukraine. M. T. Rylsky Institute of Art History, Folklore and Ethnology]. 267 p. [in Ukrainian].
5. Kotliarchuk, A. (2025). Eksportni tvory skulptury Korostenkoho farforovoho zavodu 1960-kh rokiv za arkhivnymy dzherelamy. Osobystist yak prostir vyprobuvannia ta formuvannia kultury (v umovakh voiennoho stanu): mat-ly I nauk.-prakt. conf. (Kyiv, 15–17 travnia 2025 r.) [Export works of sculpture of the Korosten Porcelain Factory of the 1960s according to archival sources. Personality as a space of testing and formation of culture (under martial law): materials of the I scientific-practical conference (Kyiv, May 15–17, 2025)]. Kyiv : NAKKKiM, pp. 132–134 [in Ukrainian].

6. Kotliarchuk, A. (2025). Istoriohrafia diialnosti Korostenskoho farforovoho zavodu KhKh – pochatku KhKhI stolit / Mat-ly VIII Mizhnar. nauk.-prakt. konf. “Estetychni zasady rozvytku pedahohichnoi maisternosti vykladachiv mystetskykh dystsyplin”. Umanskyi derzhavnyi pedahohichnyi universytet imeni Pavla Tychyny. 15–16 travnia 2025 r. [Historiography of the activities of the Korosten Porcelain Factory in the 20th – early 21st centuries / Materials of the 8th International Scientific and Practical Conference “Aesthetic Principles of Developing Pedagogical Mastery of Teachers of Art Disciplines”. Uman State Pedagogical University named after Pavlo Tychyna. May 15–16, 2025]. Uman. Kyiv, pp. 55–58. [in Ukrainian].
7. Kotliarchuk, A. (2024). Tvorchist khudozhnyka Baranivskoho i Korostenskoho zavodiv Vartana Narikiana za arkhivnymi dzherelamy / Shkolna O., Kotliarchuk A. Ukrainskyi mystetstvoznachnyi dyskurs. [The work of the artist of the Baranivka and Korosten factories Vartan Narikyan according to archival sources / Shkolna O., Kotlyarchuk A. Ukrainian art history discourse. No. 5. P. 87–97]. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2024.5.17> [in Ukrainian].
8. Kotliarchuk, A. (2025). Tekhniko-tekhnologichni osoblyvosti korostenskoho farforu u konteksti modernizatsii vyrobnytstva seredyny 1960-kh rr. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzhavnogo pedahohichnogo universytetu imeni Ivana Franka. [Technical and technological features of Korosten porcelain in the context of the modernization of production in the mid-1960s. Current issues of the humanities: interuniversity scientific works of young scientists of the Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University. 2025. No. 83. Volume 2. Pp. 71–75]. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-2-10> [in Ukrainian].
9. Trehubovy Valentyna ta Mykola (1954–1989). Entsyklopediia ukrainoznavstva / V. Kubiiovych [Encyclopedia of Ukrainian Studies / V. Kubiyovych. Paris; New York : Young Life, 1954–1989]. Paryzh; Niu-York: Molode Zhyttia [in Ukrainian].
10. Trehubovy. Mystetstvo Ukrainy: Biohrafichni dovidnyk / uporiad.: A. V. Kudrytskyi, M. H. Labinskyi; za red. A. V. Kudrytskoho. Kyiv : “Ukrainska entsyklopediia” im. M. P. Bazhana, 1997. P. 590 [Art of Ukraine: Biographical Directory / edited by A. V. Kudrytsky, M. G. Labinsky; edited by A. V. Kudrytsky. Kyiv : M. P. Bazhan Ukrainian Encyclopedia, 1997] [in Ukrainian].
11. Shkolna, O. (2014). Korostenskyi farforovyi zavod yak natsionalnyi brend v istorii mystetstva, nauky i tekhniky Ukrainy. *Materialy 13-yi Vseukrainskoi naukovoï konferentsii “Aktualni pytannia istorii nauky i tekhniky”*. Kyiv : Tsentr pamiatkoznavstva i UTOPIK [Korosten Porcelain Factory as a National Brand in the History of Art, Science and Technology of Ukraine. Materials of the 13th All-Ukrainian Scientific Conference “Current Issues in the History of Science and Technology”. Kyiv : Center for Monument Studies and the Ukrainian Society for the Preservation of History and Culture]. P. 355–358 [in Ukrainian].
12. Shkolna, O., Buihasheva, A. (2022). Zhyttia i tvorchist Anheliny Zhdanovoi – maistryni rozpysu farforu druhoi polovyny KhKh stolittia. Demiurh: idei, tekhnologii, perspektyvy dyzainu [Life and work of Angelina Zhdanova – a master of porcelain painting of the second half of the 20th century. Demiurge: ideas, technologies, design prospects]. T. 5. № 1. S. 131–142 [Vol. 5. No. 1. pp. 131–142].
13. Shkolna, O. (2013). Farfor-faians Ukrainy XX stolittia: infrastruktura haluzi, promyslova ta ekonomichna polityka, orhanizatsiino-tvorechi protsesy. Knyha 2. Chastyna 1. Dodatky. Istoriiia vyrobnytstv. Tablytsi. Reiestr imen providnykh maistriv haluzi [Porcelain and faiance of Ukraine in the 20th century: industry infrastructure, industrial and economic policy, organizational and creative processes. Book 2. Part 1. Appendices. History of production. Tables. Register of names of leading masters of the industry]. Kyiv : Den Pechaty. 400 p.: il. [in Ukrainian].

Стаття надійшла: 17.11.2025

Прийнято: 02.12.2025

Опубліковано: 30.12.2025

Шмагало Ростислав Тарасович,

доктор мистецтвознавства, професор,
декан факультету історії та теорії мистецтва
Львівської національної академії мистецтв
ORCID ID: 0000-0002-9853-8989
shmahalo@hotmail.com

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ВИКЛАДАЧІВ ВІДДІЛУ ХУДОЖНЬОГО МЕТАЛУ ВИЖНИЦЬКОГО КОЛЕДЖУ ІМЕНІ ВАСИЛЯ ШКРІБЛЯКА НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Метою статті є аналіз творчого та педагогічного доробку викладачів Вижницького фахового коледжу мистецтв та дизайну ім. Василя Шкрібляка в галузі художнього металу. Актуальність цього питання визначена кардинальними змінами в українській мистецькій освіті, спричиненими соціально-політичними реаліями початку ХХІ ст., які спонукають до осмислення культурної спадщини й сучасної діяльності вижницької школи художнього металу і потребують належного висвітлення.

Активний розвиток декоративно-ужиткового мистецтва Буковини в кінці ХІХ – на початку ХХ ст. поклав початок створенню навчального закладу в галузі художньої обробки дерева і металу, заснованого з метою збереження традицій народної культури. Сьогодні Вижницький коледж готує фахівців з текстилю й вишивки, різьблення та обробки металу, в якому основну увагу зосереджено на ювелірній справі й ковальстві. Упродовж понад столітнього викладання художньої обробки металу відбулися зміни у методиках навчання фахових дисциплін (композиції, матеріалознавства, формотворення), що стало особливо помітним у 2010-х – 2020-х рр. Так, нині традиційні прийоми кування, виготовлення оздоб поєднуються із сучасними комп'ютерними технологіями, зокрема, використанням 3-Д моделювання під час проектування майбутніх творів, а класичні техніки виконання ювелірних прикрас або кованих виробів доповнюються композиційними рішеннями, властивими дизайну. Проте, як і на початку існування Вижницького коледжу, основна увага під час навчання приділена становленню особистості художника. Тож важливим є, насамперед, склад педагогів, серед яких чимало активних учасників ковальських фестивалів і симпозіумів, виставок декоративно-ужиткового, зокрема, ювелірного мистецтва: Іван Труфен, Ілля Поп'юк, Ярослав Гулій, Андрій Муржак, Іван Поп'юк, Олег Жебчук, Іван Задорожний, Катерина Большакова, Світлана Луцька, Іванна Дуркіна, Антоніна Андрюк, Ірина Кольцова. У роботах цих авторів та їх учнів сполучення інноваційних технологій та специфіки місцевого колориту, виявленого в орнаментальних мотивах і техніках виконання, сприяє появі унікальних за виглядом творів з підкреслено національним забарвленням.

Ключові слова: ковальство, Буковина, ювелірне мистецтво, металопластика, декоративне мистецтво України, скульптура.

Shmahalo Rostyslav. ACTIVITIES OF TEACHERS OF THE DEPARTMENT OF ARTISTIC METAL OF VYZHNYTSKY COLLEGE NAMED AFTER VASYL SHKRIBLYAK AT THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY

The purpose of the article is to analyze the creative and pedagogical achievements of the teachers of the Vyzhnytsky Professional College of Arts and Design named after Vasyl Shkriblyak in the field of artistic metal. The relevance of this issue is determined by the cardinal changes in Ukrainian art education, caused by the socio-political realities of the early 21st century, which encourage the understanding of the cultural heritage and modern activities of the Vyzhnytsky school of artistic metal and require proper coverage.

The active development of decorative and applied arts in Bukovyna in the late 19th and early 20th centuries marked the beginning of the creation of an educational institution in the field of artistic wood and metalworking, founded with the aim of preserving the traditions of folk culture. Today, Vyzhnytsky College trains specialists in textiles and embroidery, carving and metalworking, with a focus on jewelry and blacksmithing. Over the course of more than a century of teaching artistic metalworking, there have been changes in the methods of teaching professional disciplines (composition, materials science, form-making), which became especially noticeable in the 2010s–2020s. Thus, today, traditional forging techniques and the production of decorations are combined with modern computer technologies, in particular, the use of 3-D modeling when designing future works, and classical

techniques for making jewelry or forged products are complemented by compositional solutions inherent in design. However, as at the beginning of the existence of the Vyzhnytsky College, the main attention during training is paid to the formation of the artist's personality. Therefore, the composition of teachers is important, first of all, among whom are many active participants in blacksmiths festivals and symposiums, exhibitions of decorative and applied art, in particular, jewelry art: Ivan Trufen, Ilya Popiuk, Yaroslav Guliy, Andriy Murzhak, Ivan Popyuk, Oleg Zhebchuk, Ivan Zadorozhny, Kateryna Bolshakova, Svitlana Lutska, Ivanna Durkina, Antonina Andryuk, Iryna Koltsova. In the works of these authors and their students, the combination of innovative technologies and the specifics of the local color; revealed in ornamental motifs and execution techniques, contributes to the emergence of unique works with an emphasized national color.

Key words: blacksmithing, Bukovyna, jewelry art, metal plastic, decorative art of Ukraine, sculpture.

Вступ. Останні десятиліття ХХ і початок ХХІ ст. позначені глобальними змінами у політичному, соціальному та культурному житті України, що стало потужним поштовхом до відродження національної свідомості та мистецтва, зокрема, художньої обробки металу. Довгоочікувана свобода, відсутність цензури та стихійно сформований мистецький ринок призвели до появи та популяризації творів з металу – малих архітектурних форм, виставкових та ужиткових виробів, скульптури.

Ця ситуація спричинила актуалізацію питань розвитку національного начала у мистецтві й реформ в освіті, адже технічний прогрес та естетичні пріоритети сьогодення формують нові сенси творення і задають параметри сучасності робіт. Внаслідок цього виникла потреба у кадрах з вищою фаховою підготовкою для ювелірного, ливарного, ковальського виробництва, що підвищило вимоги до освіти з художнього металу. Одним із відомих в Україні навчальних закладів такого профілю є Вижницький фаховий коледж мистецтв і дизайну ім. Василя Шкрібляка (далі – ВФКМД ім. В. Шкрібляка), напрацювання викладачів якого в царині ужиткового мистецтва, зокрема, ювелірного та ковальства, не були належно висвітлені у працях науковців, що визначає актуальність даної теми.

Матеріали та метод. Огляд наукових досліджень у галузі художньої обробки металу на Буковині дозволяє визначити, що публікації здебільшого торкаються її відродження у ХХ ст., становлення та розвитку мистецької освіти в краї. Серед присвячених цій темі матеріалів слід виділити роботи вітчизняних науковців, зокрема, численні праці автора статті: видання «Художній метал України ХХ – поч. ХХІ ст.» (2015)

[1], монографія «Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст.» (2005) [2], в якій наведені докладні відомості щодо мистецьких навчальних закладів України. Історія Вижницького коледжу розглянута у публікації автора «Вижницькому коледжу декоративно-прикладного мистецтва ім. В. Шкрібляка – 90 років» [3] та у книзі Д. Козубовського [4]. Про доробок викладачів з відділу художнього металу йдеться у дослідженні І. Поп'юка «Вижницьке училище прикладного мистецтва – регіональна школа» (2011) [5], у монографіях Л. Пасічник «Ювелірне мистецтво України ХХ – початку ХХІ століть» (2017) [6], Р. Гаврилюка «Декоративно-ужиткове мистецтво Вижницької школи» (2023) [7]. Однак, відомості про майстрів-викладачів сьогодення з'являються переважно у періодичних та науково-популярних виданнях, спеціалізованих журналах («Ковальська майстерня») [8], окремих публікаціях самих художників-педагогів коледжу. Так, Я. Гулій акцентує увагу на важливості підготовки фахівців, адже спеціалізація користується популярністю серед вступників [9], а І. Задорожний окреслює важливі для формування творчої особистості чинники, зокрема, отримання нею фундаментальних знань задля досягнення високого рівня професійної майстерності [10]. Проте, у перелічених працях йдеться про розвиток художнього металу та методики його викладання переважно упродовж ХХ ст., в них практично відсутня інформація про творчу і педагогічну діяльність викладачів ВКПМ ім. В. Ю. Шкрібляка на початку ХХІ ст., що потребує детального аналізу.

Для досягнення цієї мети застосовуються методи: історичний, який дав змогу розглянути контекст початку ХХІ ст.,

в якому розвивався навчальний процес за фахом «Художнє ковальство» та «Ювелірна справа»; біографічний, що дозволив вивчити періоди творчої діяльності педагогів; мистецтвознавчий аналіз допоміг дослідити стилістичні особливості робіт викладачів.

Результати. Шлях розвитку одного з найстаріших мистецьких навчальних закладів України – Вишницького фахового коледжу мистецтва і дизайну імені Василя Шкрібляка, якому в 2025 р. виповнилося 120 років, нерозривно пов'язаний з історією Буковини. Сама ідея створення в місті мистецького закладу виношувалась місцевою інтелігенцією не одне десятиліття. Її активно підтримував відомий громадський діяч Буковини, депутат Крайового та Віденського сеймів посол Микола Василько, якому вдалося переконати владу у доцільності виділення коштів для організації навчального фахового закладу. «Відкриття Крайової школи у м. Вишніці стало значною подією в політичному та культурному житті не лише Вишниччини, але й Буковини. Здійснилась мрія передової частини буковинської інтелігенції, яка економічне піднесення краю тісно пов'язувала з відродженням і розвитком традиційних на Буковині народних ремесел. Вишницька різьбярська школа покликана була “учити синів мешканців руських гір на Буковині вродженому тому населенню штуку різьбярства і металевої орнаментики та тим способом плекати цю галузь домашньої штуки”» [4, с. 9].

Форма організації художньо-ремісничого вишколу Вишницької школи свого часу була найефективнішою моделлю функціонування шкіл такого профілю. Один із засновників школи писав: «Та мабуть на цілім просторі України Вишницька школа є одинокою, де виробляється все тільки в українському стилі» [11]. Вишницька школа була однією з небагатьох в Україні, що завжди провадила діяльність у задекларованому ще від її заснування напрямку, метою якого був розвиток самобутнього буковинського художнього промислу. Тож її участь у мистецьких та освітніх заходах, які відбувалися не тільки у Чернівцях, Львові, Коломиї, а й у Бухаресті, Відні, Чикаго, Нью-Йорку, викликала зацікавлення українських політиків, діячів

культури й науки. Серед усіх деревообробних шкіл Буковини, західної та східної Галичини, Вишницька школа найбільше відповідала тогочасному розумінню осередку, що плекає творчий народний дух та розвиває локальну традицію художнього ремесла.

Відділ художньої обробки металу (ХОМ) був створений 1955 р. За роки існування тут було підготовлено близько 900 висококваліфікованих фахівців. Спеціалізація переживала злети та падіння, а останніми роками все більше завойовує авторитет у ковальській та ювелірній галузі в Україні та за її межами. Таке зростання відбувається завдяки виваженій, планомірній і наполегливій роботі викладацького та студентського колективів.

У 1950-ті рр. у становленні й розвитку відділу активну участь взяли молоді викладачі – подружжя Зої та Олексія Шишкіних. Серед випускників перших років (1960–1970-і), відомими майстрами декоративно-ужиткового мистецтва стали: С. Ковалюк, С. Ільченко, М. Руснак, Е. Жуковський, М. Тирон, Т. Волошинюк, І. Склярчук, І. Зубик, К. Кравчук, а згодом, у 1980-х рр., – І. Салевич, І. Поп'юк, В. Кубай, Л. Беренфельд.

У 1960–1980-х рр. викладачі відділу ХОМ О. Шишкін, З. Шишкіна та Е. Жуковський (який згодом став директором закладу) створили своєрідний підхід до вивчення і практичного засвоєння основ обробки металів, наголосивши на важливості національної культури, що сприяло розвитку ювелірного мистецтва, ливарства (з бронзи, алюмінію, латуні) та карбування. Особливого розквіту набули філігрань та гарячі емалі, холодне кування, гравіювання, ротаційна витяжка металу тощо. Питання організації курсового та дипломного проектування, проходження студентами навчальних і особливо технологічних та переддипломних практик постійно знаходилося під контролем Е. Жуковського, який працював на відділі ХОМ понад тридцять років.

У 1980-х–2025 рр. на відділенні ХОМ долучилися до навчального процесу викладачі художнього ковальства: Ілля Поп'юк, Іван Труфен, Іван Поп'юк, Ярослав Гулій, Олег Жебчук; ювелірного мистецтва: Павло Прокопчук, Іван Задорожний, Катерина

Большакова, Іванна Дуркіна, Василь Танасійчук, які сприяли всебічному розвитку студентів на заняттях з фахових дисциплін (композиція, робота в матеріалі, матеріалознавство та технологія металів, рисунок, живопис, народний орнамент), де значна увага приділялась вивченню народних традицій та орнаментики усіх регіонів України, особливо буковинського та гуцульського краю, у поєднанні з сучасними тенденціями дизайну.

Завдяки цим педагогам та їхній наполегливості, відділ працює над вирішенням проблемних питань розвитку Вижницької школи ювелірного та ковальського мистецтва, що є показовим серед навчальних закладів подібного типу в Україні. Сьогодні це – пошук засобів художньої виразності у створенні декоративно-ужиткових виробів через умовність вирішення та асоціації. «Основною метою було “показати і донести” до учнів зміст глибинних першоджерел з метою спрямування їхніх зусиль на відродження й розширення сфери розвитку національного мистецтва, на перехід до якісного нового бачення та сприйняття автентики. Водночас, освоєння художньою школою розмаїття творчих напрямків та широкого стилістичного діапазону відіграло також значну роль у формуванні особистості окремих майстрів – випускників відділу, забезпечивши поліфонічність використовуваних ними художніх прийомів, що сформувались внаслідок вивчення місцевих традицій художньої творчості та знайомства з досягненнями європейських мистецьких шкіл» [5, с. 57].

ВФКМД відіграв вирішальну роль у відродженні на Буковині художньої обробки металу на початку 2000-х рр. Викладачі намагаються максимально впроваджувати у творчий процес традиції національного мистецтва у новій інтерпретації, значно розширився асортимент і тематика навчально-творчих робіт студентів, серед яких з'явилися твори сакрального характеру, серії декоративних вставок, декоративні панно. Досвід педагогів дав змогу вирізнити вижницьку школу металу завдяки оригінальній композиції та змістовному наповненню творів, різноманітності технологічних пошуків. Творча

індивідуальність студентів найповніше проявляється в малій декоративній пластиці, тематика якої натхненна історичними, міфологічними та літературними сюжетами.

«У контексті сьогодення мистецька освіта вимагає особливих підходів як в організації, так і у впровадженні в життя власних концепцій і парадигм. Водночас, не варто применшувати значення художніх навчальних закладів, зокрема, як потужних культуротворчих осередків...», – стверджує Р. Гаврилюк. Дослідник наголошує: «Нам вдалося зберегти, хоча би й навіть у залишковому вигляді, традиційні осередки народного мистецтва. Більшість із них творили і нині творять основу для існування в Україні унікальних закладів освіти, що мають багату і непересічну історію. До них належить і Вижницький коледж прикладного мистецтва ім. В. Ю. Шкрібляка» [7, с. 6].

Нові матеріали та технології допомагають знаходити сучасні формальні рішення декоративних виробів. Серед різноманітних індивідуальних манер можна виділити два основні напрямки: сучасний дизайн та ремесло, побудоване на традиційних техніках обробки металу Гуцульщини і Буковини, інших регіонів України. Процес відтворення народних зразків у навчальних роботах відобразився, зокрема у проєктах, під час виконання яких за мету ставилось старанне вивчення багатьох традиційних способів формотворчості й декорування, осягнення їх різноманітності. У виробах використовуються мотиви народного мистецтва, елементи етно-дизайну, хай-теку, мистецьких стилів різних епох, що є одним з необхідних етапів навчання, поєднаним з обов'язковим розвитком самобутнього розуміння спадкоємності формотворення в художньому металі. «Стилістична спрямованість художньої діяльності ВКПМ ім. В. Ю. Шкрібляка ґрунтується як на традиційних мотивах ювелірного мистецтва Буковини, так і на кращих зразках епохи класицизму, модерну та сучасних тенденцій світового ювелірного мистецтва», а «Для виконання творчого дипломного проєкту студенти здебільшого обирають кольє чи комплект ювелірних прикрас або аксесуарів, але

асортимент досить широкий – скриньки, кабінетні прикраси, великодні сувеніри, мисливські ножі, шати для книг та інші речі церковного призначення» [6, с. 240].

Асортимент робіт спеціалізації «Ювелірне мистецтво» складається із жіночих та чоловічих прикрас (персні, брошки, браслети, підвіски, запонки та інше), декоративно-ужиткових виробів (скриньки, філігранні вази, кубки, медалі, свічники, предмети посуду, сакральні атрибути та церковні оздоби, подарункова мисливська холодна зброя (ножі, гуцульські топірці, бартки, сокири), фалеристика (ювілейні та нагородні медалі, значки, плакетки, емблеми тощо). Проекти студентів спеціалізації «Художнє ковальство» – це розмаїті твори інтер'єрного характеру, елементи декору та малі архітектурні форми (брами, балконні й сходові решітки, світильники, лавки, піддашки), кована скульптура, предмети сакрального призначення (нагрудні хрести, ікони, свічники, оправы для книг, підставки для квітів тощо), виставкова металопластика, скульптура.

У курсових та дипломних роботах здебільшого присутні рослинні, анімалістичні, архітектурні мотиви, використані геометричні візерунки, національні орнаментальні традиції краю. Більшість творів виконані в авторській техніці, що полягає у поєднанні різних варіантів обробки металу. Виготовлені студентами ювелірні прикраси, ковані вироби є навчальними, але це не зменшує їх мистецьких якостей.

Систематична участь викладачів та майстрів у ковальських фестивалях, симпозіумах дозволила їм ознайомитися та використовувати досвід українських і західноєвропейських шкіл металу, що сприяло проведенню в коледжі художніх виставок, конференцій та мистецьких акцій. Студенти відділу ХОМ постійно беруть участь у різних заходах нашої держави: «Ювелір Експо Україна» у Києві, «Свято ковалів» в Івано-Франківську, «День міста» в Чернівцях, Вижниці, «Перлина моря» в Одесі та інших містах. «Основним стимулом розвитку здібностей особистості, у тому числі й творчих, є інтерес та відсутність байдужості... на першому курсі практикується у студентів

спеціалізації “художня обробка металу (ювелірна справа, ковальська справа)” пробудження інтересу до обраної спеціальності засобами окреслення її перспективності та формуванням загальної мотиваційної моделі задля досягнення успіху у відповідній галузі» [10, с. 54]. А співпраця з приватними ковальськими майстернями та фірмами покращила можливості підготовки фахівців упродовж навчального процесу.

Прагнучи досягнути спадщину буковинського ужиткового мистецтва минулих століть, викладачі й студенти ВФКМД трансформують традиційні форми прикрас, кованих виробів, по-своєму інтерпретуючи їх та надаючи їм сучасних обрисів. Вияви нестандартного асоціативно-філософського мислення народили нові конструктивні рішення, що тяжіють до «біонічних», «космічних» форм та «геометричного динамізму».

У творчому доробку викладачів спеціалізації «Художнє ковальство» І. Труфена, Я. Гулія, Ів. Поп'юка, А. Муржака, О. Жебчука присутнє як традиційне мистецтво карбування з чорного листового металу, так і ковані вироби для оздоблення громадських і приватних осель Чернівців та області (брами, ліхтарі, світильники, рекламні вивіски, декоративна скульптура, твори релігійного призначення, ковані панно). Низка творів цих авторів є репліками кованого металу кінця ХІХ – першої половини ХХ ст.

Мистецька діяльність перелічених художників тісно пов'язана з педагогічною роботою, написанням оригінальних методичних розробок, створенням навчальних програм. Особливість авторського осмислення митцем-педагогом процесу підготовки фахівців художнього металу доводять наведені у статтях журналу «Ковальська майстерня» та інших популярних виданнях й електронних ресурсах, думки викладачів щодо покращення мистецької освіти, процесу навчання, виставкової діяльності. Так, Я. Гулій зазначав, що «Спеціалізація “Художнє ковальство” у коледжі ще досить молода. Триває процес становлення, розвивається матеріальна база, удосконалюється навчально-методичне забезпечення. Вже

сьогодні спеціалізація користується популярністю серед вступників, і що найголовніше – всі випускники працевлаштовані за фахом. Нерідко ще є роботи, які не вирізняються високим професіоналізмом виконання, але присутнє велике бажання працювати, виконувати оригінальні вироби, вдихати життя у твори і бути творчими» [9, с. 68].

Таким чином, впродовж навчання студенти коледжу проходять ґрунтовну школу практичної художньо-технічної майстерності, що робить їх цінними працівниками ковальської, ювелірної, дизайнерської галузі. Більшість з них працюють на різноманітних приватних ювелірних підприємствах України: КюД «Лобортас», ювелірна фабрика «Мальва», Вінницький завод «Кристал», Львівський ювелірний завод, чернівецькі приватні ковальські майстерні «Кришталева купель», «Лагуна», «Стиль Люкс», «Stalex» та багато інших. У контексті порівняльного аналізу творчопедагогічного доробку з аналогічними школами, слід погодитися з думкою її нинішнього очільника: «Вижницький художній навчальний заклад завжди залишався не лише головним центром розвитку декоративно-ужиткового мистецтва Буковини, але й вагомим мистецьким осередком на карті всієї України. До сьогодні вижницька школа зберегла своє неповторне обличчя і є оберегом традиційного народного мистецтва краю» [7, с. 7].

Висновки. Вижницький фаховий коледж мистецтв та дизайну ім. Василя Шкрібляка упродовж ХХ – першої чверті ХХІ ст. став не тільки відомим в Україні навчальним закладом, а й єдиним центром розвитку декоративно-ужиткового мистецтва Буковини, зокрема ювелірної справи та ковальства. Він є найдавнішим мистецьким закладом на вітчизняних теренах із безперервним 120-річним досвідом підготовки фахівців у галузі художньої обробки металу. Це дає підстави говорити про плідний доробок вижницької школи, завдяки якій відбулося становлення значної кількості творчих особистостей, що стали провідними художниками, педагогами, майстрами в Україні та за її межами.

Під керівництвом викладачів відділу художньої обробки металу студенти

в ексклюзивних проєктах курсових та дипломних робіт успішно втілюють в матеріалі новаторські за образним та пластичним вирішенням ідеї, тим самим розвиваючи українське декоративне мистецтво. Прагнення до неординарних авторських рішень зумовило експериментування у застосуванні матеріалів, поєднанні в одному виробі давніх і сучасних технік виконання, призвели до пошуків стилістики, співзвучної з естетичними віяннями часу, за умови збереження традиційних орнаментальних мотивів. Нарощування художнього потенціалу викладачів і студентів відбувалося також шляхом діалогу між регіональними школами, вивчення творчого досвіду інших мистецьких осередків. Завдяки оригінальності творів, в яких національне начало поєднане із сучасним формотворенням, викладачі, студенти і випускники ВФКМД неодноразово ставали переможцями і лауреатами багатьох регіональних, всеукраїнських і міжнародних виставок та конкурсів. У цьому контексті, на межі століть яскраво прозвучала творчість корифеїв старшого покоління на виставці «Ювелірна нота Буковини» (арт-куратор Р. Шмагало) у форматі Міжнародного проєкту «Гал-Еліт-ЕКСПО» у Львові: Ш. Пержана, М. Руснака, К. Кравчука (2020). Нині авторське ювелірство та ковальство Буковини особливо тісно поєднує рукотворне начало з місцевими природними мотивами як джерельною базою для натхнення. Самостійність сучасного явища, іменованого як вижницька школа художнього металу, може вимірюватися і рівнем оригінальності ідей, і віртуозністю їхнього втілення.

Аналіз фактичного матеріалу свідчить, що творча і педагогічна діяльність викладачів спеціалізацій «ювелірне мистецтво» та «художнє ковальство» є величезним комплексом навчальних, виставкових та інших організаційно-творчих заходів, які сприяють вирішенню сутнісних проблем розвитку й адаптації мистецької освіти до нових умов існування. А відтак, можемо стверджувати, що сама вижницька школа металу досліджуваного періоду перебуває у стані безперервного творчого пошуку.

Література:

1. Шмагало Р. Художній метал України ХХ – поч. ХХІ ст. *Енциклопедія художнього металу*. Т. II. Львів : Априорі, 2015. 276 с.
2. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст.: структурування, методологія, художні позиції. Львів : Українські технології, 2005. 528 с.
3. Шмагало Р. Вижницькому коледжу декоративно-прикладного мистецтва ім. В. Шкрібляка – 90 років. *Щовипадник: літературно-мистецький альманах*. 1994. № 16. С. 25–31.
4. Козубовський Д. О. Вижницький коледж прикладного мистецтва ім. В. Ю. Шкрібляка. Чернівці : Мистець, 1997. 120 с.
5. Поп'юк І. О. Вижницьке училище прикладного мистецтва – регіональна школа. *Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці*. 2011. Вип. 18. Київ : НАОМА. С. 56–64.
6. Пасічник Л. В. Ювелірне мистецтво України ХХ – початку ХХІ століть. Київ : Видавництво «Наукова думка» НАН України, 2017. С. 238–244.
7. Гаврилюк Р. М. Декоративно-ужиткове мистецтво Вижницької школи. *Вижниця : Черемош*, 2023. 148 с.
8. Поп'юк І. О. Художній метал Вижниці. *Ковальська майстерня*. 2009. № 2 (16). С. 80–84.
9. Гулій Я. Б. Декоративна образність у кованих композиціях. *Ковальська майстерня*. 2013. № 1 (31). С. 68.
10. Задорожний І. Д. Особливості методики підготовки фахівців художньої обробки металу. *Форми і методи викладання композиції в навчальних закладах у контексті сучасних наукових та практичних реалій: Матеріали наук.-теорет. конференції*. Вижниця : ВКПМ ім. В. Шкрібляка, 2007. С. 54.
11. Різьбярська школа у Вижниці. *Народне слово*. 1910. № 443. С. 6–7.

References:

1. Shmahalo, R. (2015). Khudozhnii metal Ukrainy XX – poch. XXI st. [Artistic metal of Ukraine 20th – early 21st century]. *Entsyklopediia khudozhnoho metalu – Encyclopedia of Artistic Metal (Vols. 2)*, (pp. 70). Lviv : Apriori. 276 p. [in Ukrainian].
2. Shmahalo, R. (2005). Mystetska osvita v Ukraini seredyny XIX – seredyny XX st.: strukturuvannia, metodolohiia, khudozhni pozytsii [Art education in Ukraine in the mid-19th–mid-20th centuries: structuring, methodology, artistic positions]. Lviv : Ukrainski tekhnolohii [in Ukrainian].
3. Shmahalo, R. (1994). Vyzhnytskomu koledzhu dekoratyvno-prykladnoho mystetstva im. V. Shkribliaka – 90 rokiv [Vyzhnytsia College of Decorative and Applied Arts named after V. Shkriblyak – 90 years old]. *Shchovypadnyk: literaturno-mystetskyi almanakh – Occasional: Literary and Artistic Almanac*, 16, 25–31 [in Ukrainian].
4. Kozubovskiy, D. O. (1997). Vyzhnytskyi koledzh prykladnoho mystetstva im. V. Iu. Shkribliaka [Vyzhnytsia College of Applied Arts named after V. Yu. Shkriblyak]. Chernivtsi : Mystets [in Ukrainian].
5. Popiuk, I. O. (2011). Vyzhnytske uchylyshche prykladnoho mystetstva – rehionalna shkola [Vyzhnytsia School of Applied Arts is a regional school]. *Ukrainska akademiia mystetstva. Doslidnytski ta naukovometodychni pratsi – Ukrainian Academy of Arts. Research and scientific and methodological works*, 18, 56–64 [in Ukrainian].
6. Pasichnyk, L. V. (2017). Yuvelirne mystetstvo Ukrainy XX – pochatku XXI stolit [Jewelry art of Ukraine in the 20th and early 21st centuries]. Kyiv : Vydavnytstvo “Naukova dumka” NAN (pp. 238–244). Ukrainy [in Ukrainian].
7. Havryliuk, R. M. (2023). Dekoratyvno-uzhytkove mystetstvo Vyzhnytskoi shkoly [Decorative and applied art of the Vyzhnytsia school]. Vyzhnytsia: Cheremosh [in Ukrainian].
8. Popiuk, I. O. (2009). Khudozhnii metal Vyzhnytsi [Artistic metal of Vyzhnytsia]. *Kovalska maisternia – Blacksmith workshop*, 2 (16), 80–84 [in Ukrainian].
9. Hulii, Ia. B. (2013). Dekoratyvna obraznist u kovanykh kompozytsiakh [Decorative imagery in forged compositions] *Kovalska maisternia – Blacksmith workshop*, 1 (31), 68 [in Ukrainian].
10. Zadorozhnyi, I. D. (2007). Osoblyvosti metodyky pidhotovky fakhivtsiv khudozhnoi obrobky metalu. Formy i metody vykladannia kompozytsii v navchalnykh zakladakh u konteksti suchasnykh naukovykh ta praktychnykh realii [Peculiarities of the methodology for training specialists in artistic metalworking. Forms and methods of teaching composition in educational institutions in the context of modern scientific and practical realities]. *Materialy nauk.-teoret. konferentsii – Proceedings of the Conference*. (p. 54). Vyzhnytsia: VKPM im. V. Shkribliaka [in Ukrainian].
11. Rizbiarska shkola u Vyzhnytsi [Carving school in Vyzhnytsia]. *Narodne slovo – People's word*, 1910, 443, 6–7 [in Ukrainian].

Стаття надійшла: 11.11.2025

Прийнято: 01.12.2025

Опубліковано: 30.12.2025

НОТАТКИ

Наукове видання

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 6, 2025

Issue 6, 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 *Т. О. Клименко*

Підписано до друку 30.12.2025 р.
Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 30,46. 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.