

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС
UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 6
Issue 6



Видавничий дім
«Гельветика»
2024

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 Константин 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 Malgorzata)** – PhD, доцент факультету скульптури та арт медіації Академії образотворчих мистецтв ім. Євгенія Гепперта у Вроцлаві, Польща.

ГОЛОВА РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ:

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

ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ:

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

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

Науковий журнал «Український мистецтвознавчий дискурс»
zareestrowano Міністерством юстиції України
(Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
серія KB № 24971-14911P від 09.09.2021)

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 культури і мистецтва (022 – Дизайн, 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація).

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

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

HEAD OF THE EDITORIAL COUNCIL:

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

EDITORIAL COUNCIL MEMBERS:

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

HEAD OF THE EDITORIAL BOARD:

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

EDITORIAL BOARD MEMBERS:

Bezuhla Ruslana Ivanivna – Doctor of Art Criticism, Associate Professor, Head of the Department of Theory and History of Culture, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine; **Kolosnichenko Olena Volodymyrivna** – Doctor of Art Criticism, Professor, Member of the National Union of Artists of Ukraine, Member of the Union of Designers of Ukraine, Professor at the Department of Costume Design, Kyiv National University of Technologies and Design; **Syrotynska Nataliia Ihorivna** – Doctor of Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of Musicology and Choral Art, Ivan Franko National University of Lviv; **Shkolna Olha Volodymyrivna** – Doctor of Art Criticism, Professor, Head of the Department of Fine Arts, Borys Grinchenko Kyiv University; **Bogdanowska Monika** – PhD, Assistant Professor, Department of Architecture, Faculty of Drawing, Art and Sculpture, Cracov University of Technology, Poland; **Curteza Antonela** – PhD, Professor, Faculty of Industrial Design and Business Management, Gheorghe Asachi Technical University of 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 by the Ministry of Justice of Ukraine
(Certificate of state registration of the print media
Series KB No. 24971-14911P dated 09.09.2021)

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 of culture and art (022 – Design, 023 – Fine arts, decorative arts, 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

Бєлявська О. Ю., Яровий В. А. РОЛЬ НАЦІОНАЛЬНИХ МОТИВІВ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ АРХІТЕКТУРНОМУ ДИЗАЙНІ ТА ЇХНІЙ ВПЛИВ НА ГЛОБАЛЬНІ ТРЕНДИ.....	8
Букорос Т. О., Мазніченко О. В., Шаповал А. Г. ГРАФІЧНО-РЕКЛАМНИЙ ДИЗАЙН В ПЛАКАТАХ ТА АФШАХ КИЄВА ПЕРІОДУ ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ.....	17
Ван Цзифен ЗМІНИ У ПАРАДИГМІ КИТАЙСЬКОГО ПЕЙЗАЖНОГО ЖИВОПИСУ (КІНЕЦЬ 1970-Х – ПОЧАТОК 1990-Х)	28
Гілязова Н. М. ПРИРОДНІ ФОРМИ В ОБ'ЄКТАХ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ: МЕТОДИ СТВОРЕННЯ.....	35
Го Цзінюань, Тесленко І. О. МІСЦЕ І РОЛЬ КАЛІГРАФІЧНИХ НАПИСІВ У ТВОРАХ ОЛЕКСАНДРА ЖИВОТКОВА.....	41
Дихнич Л. П. КОНЦЕПЦІЇ ОЛЕКСАНДРА ДЕ БЕТАКА У ПОСТАНОВКАХ МОДНИХ ПОКАЗІВ	49
Курцева О. В. ПРИНЦИПИ ТА НОРМИ ДИДАКТИЧНОГО ДИЗАЙНУ НА ПРИКЛАДІ УКРАЇНСЬКИХ ОСВІТНІХ САЙТІВ «НА УРОК», «PROMETHEUS», «EDERA».....	58
Лукашук М. М. ПОЄДНАННЯ ГОЛОСОВОГО ВВОДУ ТА АНІМАЦІЇ ДЛЯ ІНТЕРАКТИВІЗАЦІЇ ВЕБ-ІНТЕРФЕЙСІВ.....	64
Лян Кеян, Корницька Л. А. РОЗВИТОК ВІРТУАЛЬНОЇ ГАЛЕРЕЇ ЯК ІННОВАЦІЙНОГО ПІДХОДУ ДО ПРЕЗЕНТАЦІЇ МИСТЕЦТВА.....	73
Малежик Ю. М. ПЕРЕДУМОВИ ТА ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА (ДРУГА ПОЛОВИНА ХХ – ПОЧАТОК ХХІ СТОЛІТТЯ).....	81
Мельничук Л. Ю. ГОЛЛАНДСЬКИЙ НАТЮРМОРТ ХVII СТ. ІЗ ЗІБРАННЯ ХАРКІВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ: СТИЛІСТИКА І ТИПОЛОГІЯ	88
Мосендз О. О., Касьяненко К. М., Красильникова І. В. РОЛЬ НАЦІОНАЛЬНИХ МОТИВІВ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ДИЗАЙНІ ТА ЇХНІЙ ВПЛИВ НА ГЛОБАЛЬНІ ТРЕНДИ.....	97
Москвітін Р. В., Селівачов М. Р. ТВОРЧІСТЬ ТЕТЯНИ ЯБЛОНСЬКОЇ 2000–2005 РР.: ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА	109
Мулкохайнен В. А., Конончук Б. С. ДИЗАЙН ОСВІТИ У ДИЗАЙН-ОСВІТІ УКРАЇНИ.....	120
Несен І. І. ЗБІРКИ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ПОРЦЕЛЯНИ В МУЗЕЙНИХ КОЛЕКЦІЯХ УКРАЇНИ: ЗДОБУТКИ І ВТРАТИ.....	128
Нестеренко А. О. СТІНОПИС УСПЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ ХVII СТ. В С. НОВОСЕЛИЦЯ НА ЗАКАРПАТТІ: ДО ПРОБЛЕМИ ЗБЕРЕЖЕННЯ.....	135

Осадчий В. В., Білозуб Л. М., Маслак В. І. ЕМОЦІЙНИЙ ДИЗАЙН ЯК ЗАСІБ ПОКРАЩЕННЯ КОРИСТУВАЛЬНИЦЬКОГО ДОСВІДУ В ЦИФРОВИХ ПРОДУКТАХ УКРАЇНИ.....	149
Папета О. В. ЕТНО-ІСТОРИЧНІ МОТИВИ В ДИЗАЙНЕРСЬКИХ РОЗРОБКАХ ЛЮДМИЛИ СЕМИКІНОЇ.....	160
Педан І. В. НАРАТИВНІ ТА КОНТЕКСТУАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ СУЧАСНОГО КОЛАЖУ (НА ПРИКЛАДІ ОБРАЗІВ МІСТА У ТВОРАХ 2010–2020-ТІ РР.).....	169
Руденченко А. А., Ковальчук О. В. ЕТНОКУЛЬТУРНІ ТРАДИЦІЇ В ГАЛУЗІ УКРАЇНСЬКИХ ЯЛИНКОВИХ СКЛЯНИХ ПРИКРАС.....	180
Тарасов В. В., Вейке Ван ЗОБРАЖАЛЬНІ ПРИНЦИПИ У ХУДОЖНІЙ ВІЗУАЛЬНОСТІ КИТАЙСЬКОГО СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА: ВІД ЖИВОПИСНОЇ НОРМИ ДО ДИЗАЙН-ПРАКТИКИ.....	189
Чабан Є. С., Криворучко Н. І. МЕТОДИКА ІНТЕГРАЦІЇ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ДИЗАЙН ІНТЕР'ЄРУ СУЧАСНИХ МІСЬКИХ ПРОСТОРІВ.....	197
Школьна О. В., Белнакіта У. М. ІРАНСЬКІ КИЛИМИ ФІРМИ «ФАРАВАХАР» З ТРАДИЦІЙНИМИ СЮЖЕТНИМИ КОМПОЗИЦІЯМИ І ЖИВОПИСНИМИ СЦЕНАМИ.....	208

CONTENTS

Bieliavska Oksana, Yarovy Volodymyr ROLE OF NATIONAL MOTIFS IN MODERN UKRAINIAN ARCHITECTURE DESIGN AND THEIR INFLUENCE UPON GLOBALIZATION TRENDS	8
Bukoros Tetiana, Maznichenko Oksana, Shapoval Anatolii GRAPHIC AND ADVERTISING DESIGN IN POSTERS AND POSTERS OF KYIV OF THE XXI–XXI CENTURIES.....	17
Wang Zifeng CHANGES IN THE PARADIGM OF CHINESE LANDSCAPE PAINTING (LATE 1970S – EARLY 1990S).....	28
Hiliazova Nataliia NATURAL FORMS IN GRAPHIC DESIGN OBJECTS: METHODS OF CREATION.....	35
Guo Jingyuan, Teslenko Iryna THE PLACE AND ROLE OF CALLIGRAPHIC INSCRIPTIONS IN THE WORKS OF ALEXANDER ZHYVOTKOV	41
Dykhnych Liudmyla ALEXANDRE DE BETAK'S CONCEPTS IN FASHION SHOWS.....	49
Kurtseva Olena PRINCIPLES AND NORMS OF DIDACTIC DESIGN USING THE EXAMPLE OF UKRAINIAN EDUCATIONAL SITES “NA UROK”, “PROMETHEUS”, “EDERA”	58
Lukashuk Mykola COMBINING VOICE INPUT AND ANIMATION FOR WEB INTERFACES INTERACTIVIZATION.....	64
Liang Keyan, Korniytska Larysa DEVELOPMENT OF A VIRTUAL GALLERY AS AN INNOVATIVE APPROACH TO ART PRESENTATION.....	73
Malezhik Yuliia PREREQUISITES AND TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF CONTEMPORARY ART (THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH – EARLY TWENTIETH CENTURY).....	81
Melnychuk Liudmyla DUTCH STILL LIFE OF THE XVII CENTURY. FROM THE COLLECTION OF THE KHARKIV ART MUSEUM: STYLISTICS AND TYPOLOGY.....	88
Mosendz Oksana, Kasianenko Karolina, Krasylnykova Iryna THE ROLE OF NATIONAL MOTIVES IN CONTEMPORARY UKRAINIAN DESIGN AND THEIR INFLUENCE ON GLOBAL TRENDS.....	98
Moskvitin Roman, Selivatchov Mykhailo TETYANA YABLONSKA’S WORKS 2000–2005: SPECIFICITY OF GENRES.....	109
Mulkokhainen Viktoriia, Kononchuk Bohdan DESIGN OF EDUCATION IN THE DESIGN EDUCATION OF UKRAINE.....	120
Nesen Iryna COLLECTIONS OF WESTERN EUROPEAN PORCELAIN IN MUSEUM COLLECTIONS IN UKRAINE: GAINS AND LOSSES.....	128

Nesterenko Andrii WALL PAINTING OF THE ASSUMPTION CHURCH OF THE 17TH CENTURY IN THE VILLAGE OF NOVOSELYTSIA IN TRANSCARPATHIA: TO THE PROBLEM OF CONSERVATION.....	135
Osadchiy Viktor, Bilozub Liudmyla, Maslak Volodymyr EMOTIONAL DESIGN AS A MEANS OF IMPROVING USER EXPERIENCE IN DIGITAL PRODUCTS IN UKRAINE.....	149
Papeta Olena ETHNO-HISTORICAL MOTIVES IN DESIGN DEVELOPMENTS OF LYUDMILA SEMIKINA.....	160
Pedan Inna NARRATIVE AND CONTEXTUAL FEATURES OF THE ARTISTIC LANGUAGE OF MODERN COLLAGE (ON THE EXAMPLE OF CITY IMAGES IN ARTWORKS OF 2010–2020).....	169
Rudnichenko Alla, Kovalchuk Ostap ETHNOCULTURAL TRADITIONS IN THE INDUSTRY OF UKRAINIAN CHRISTMAS TREE GLASS ORNAMENTS.....	180
Tarasov Volodymyr, WeikeWang DEPictIVE PRINCIPLES IN THE ARTISTIC VISUALITY OF CHINESE CONTEMPORARY ART: FROM FINE ART NORMS TO DESIGN PRACTICE.....	189
Chaban Yelyzaveta, Kryvoruchko Natalia METHODOLOGY OF INTEGRATION OF DIGITAL TECHNOLOGIES INTO INTERIOR DESIGN OF MODERN URBAN SPACES.....	197
Shkolna Olga, Belnaqita Ulyana IRANIAN CARPETS OF THE FARAVAKHAR COMPANY WITH TRADITIONAL PLOT COMPOSITIONS AND PICTURESQUE SCENES.....	208

УДК 72.012.03

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.1>**Белявська Оксана Юрївна,**

кандидат архітектури,

доцент кафедри інформаційних технологій, проектування та дизайну

Національного університету «Одеська політехніка»

ORCID ID: 0000-0003-2504-2103

ksalibra@ukr.net

Яровий Володимир Анатолійович,

кандидат архітектури,

професор кафедри інформаційних технологій, проектування та дизайну

Національного університету «Одеська політехніка»

ORCID ID: 0000-0001-8788-9700

arovoj333@gmail.com

РОЛЬ НАЦІОНАЛЬНИХ МОТИВІВ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ АРХІТЕКТУРНОМУ ДИЗАЙНІ ТА ЇХНІЙ ВПЛИВ НА ГЛОБАЛЬНІ ТРЕНДИ

Метою статті є дослідження ролі національних мотивів у сучасному українському архітектурному дизайні, з'ясування їхнього значення для збереження культурної ідентичності в умовах глобалізації та аналіз впливу на формування глобальних архітектурних трендів. Для досягнення мети було використано традиційні загальнонаукові методи (вивчення бібліографії за тематикою дослідження, аналіз і систематизація, історико-культурний, структурний та порівняльний аналізи). У процесі дослідження вивчено особливості використання національних мотивів у сучасному українському архітектурному дизайні. Доведено, що українська культурна спадщина забезпечує основу архітектурної ідентичності. Основними елементами, які впливають на сучасний український архітектурний дизайн, створюючи унікальну та впізнавану естетику, є народне мистецтво, дерев'яна, церковна, фортечна та оборонна архітектура й традиційне планування житла. З'ясовано, що глобалізація сприяє використанню схожих елементів дизайну, що призводить до конвергенції архітектурної естетики різних країн. Обґрунтовано вплив глобалізації на архітектурну ідентичність, а також окреслено позитивні та негативні аспекти взаємодії цього процесу та культурного контексту сучасного архітектурного дизайну. У статті детально описано способи адаптації традиційних елементів до вимог сучасності в архітектурному дизайні, а саме поєднання традицій та інновацій; переосмислення українських традиційних форм, матеріалів і мотивів із застосуванням сучасних технологій і методів будівництва; покращення функціональності споруд, зберігаючи при цьому їхнє культурне значення. Результати дослідження свідчать про необхідність збереження національних мотивів у сучасному архітектурному дизайні.

Ключові слова: культурний контекст, архітектурна ідентичність, глобалізація стилів, культурна спадщина, архітектурний контекст, інтерпретація стилів, дизайн середовища.

Bieliavska Oksana, Yarovyi Volodymyr. ROLE OF NATIONAL MOTIFS IN MODERN UKRAINIAN ARCHITECTURE DESIGN AND THEIR INFLUENCE UPON GLOBALIZATION TRENDS

The aim of the article is to study the role of national motifs in modern Ukrainian architecture design, to determine their meaning for preservation of cultural identity under the conditions of globalization and to analyze the impact of national motifs on the formation of global architecture trends. To achieve the research objectives there were used general scientific traditional methods. they include the following: study of bibliography, analysis, systematization, historical and cultural analysis, structural and comparative analysis. During the investigation the peculiarities of using national motifs in modern Ukrainian architecture design were described in details. It was proved that Ukrainian cultural heritage forms a basis for architecture identity. The main elements affecting architecture design are the following: folk art, wooden architecture, church architecture, traditional dwelling planning, fortress and defense architecture. In the article it was found that globalization provokes the usage of similar architecture design elements and it causes the convergence of architecture aesthetics. It was substantiated the influence of globalization

on architecture identity. Also, they outlined the positive and negative aspects of the existing interaction between globalization and cultural context of modern architecture design. Besides, the article describes the methods of adaptation of traditional elements to modern requirements of architecture design. They include the following: combining traditions and innovations; rethinking of traditional forms, materials, and motifs; and improvement of functionality of building while preserving its cultural meaning. The results prove the necessity of preservation of national motifs in modern architecture design.

Key words: cultural context, architecture identity, globalization of styles, cultural heritage, architecture context, interpretation of styles, design of environment.

Вступ. Естетичний підхід у дизайні є визначальним для становлення його теоретико-методологічної основи, адже краса полягає не лише у візуальній привабливості, але й у гармонії, пропорційності та емоційному резонансі. Водночас символізм збагачує дизайн, вбудовуючи культурний контекст чи особисте значення, що забезпечує глибший зв'язок між ним та аудиторією. Так, елементи, запозичені з культури, чи ті, що враховують унікальний досвід митця, не лише естетично приваблюють, але й мають важливе емоційне навантаження.

Національні символи, зокрема кольори, візерунки, відіграють визначальну роль у дизайні, оскільки вони втілюють культурну самобутність, історію та цінності нації. В архітектурі національні символи часто відображають місцеві традиції чи стосуються історичних подій, які перегукуються з колективною пам'яттю народу. Однак глобалізація глибоко вплинула на дизайн, що призвело до змішування стилів і впровадження універсальної естетики [1]. В архітектурі це загрожує втратою культурної ідентичності, оскільки світові тенденції надають перевагу однорідному чи функціональному оформленню. Аналіз національних мотивів в українському дизайні є актуальним під впливом глобалізації, оскільки це зберігає та зміцнює архітектурну ідентичність країни. Включення традиційної орнаментики та символічних візерунків у сучасне мистецтво проектування й будівництва гарантує, що споруди відображають самобутність народу, не втрачаючи відповідності сучасним функціональним вимогам.

Низка українських дослідників вивчали розвиток української архітектури. Так, Н. Романюк (N. Romaniuk) [2] проаналізувала використання стилю Art Nouveau в будівництві, а О. Школьна, О. Сосік, А. Буйгашева

[3] обґрунтували стилістику українського архітектурного дизайну другої половини XIX – початку XXI століть. Окремі проблеми сучасного українського будівельного дизайну вивчали Н. Антоненко, О. Дерябіна (N. Antonenko, O. Deriabina) [4] (збереження архітектурної спадщини протягом 1990–2010 pp.), Р. Михайлова, Ю. Плисюк [5], Ю. Федорова [6] (використання українських етнічних елементів у дизайні інтер'єрів громадських просторів), Н. Муляр [7] (розвиток української архітектури через призму художньої культури).

Попри наявність значного наукового доробку, вивчення сучасної української архітектури та аналіз використання національних мотивів у дизайнерських проєктах потребує більш детальної уваги. Ця тема набуває особливого значення під час повномасштабного російського вторгнення, оскільки боротьба України за самовизначення виходить за межі поля бою і стосується збереження культурної спадщини. Зважаючи на це, метою статті є дослідження ролі національних мотивів у сучасному українському архітектурному дизайні, з'ясування їхнього значення для збереження культурної ідентичності в умовах глобалізації та аналіз впливу цих мотивів на формування глобальних архітектурних трендів. Водночас завдання дослідження стосуються аналізу особливостей використання національних мотивів, опису способів адаптації традиційних елементів до вимог сучасності в українському архітектурному дизайні, а також обґрунтування впливу глобалізації на архітектурну ідентичність.

Матеріали й методи. Вибір методів дослідження базується на принципах наукової об'єктивності, системності, міждисциплінарності та культурної ідентичності. Для досягнення поставлених цілей було використано

загальнонаукові традиційні методи: аналіз наукової літератури – для обґрунтування актуальності дослідження та побудови його теоретичної основи, виокремлення основних напрямів інтеграції національних мотивів в архітектурний дизайн України, а також формування концепцій і підходів до аналізу впливу національних мотивів на сучасну архітектуру; аналіз та систематизація – для визначення характерних рис національних мотивів в українському архітектурному дизайні, створення логічної послідовності аналізу впливу національних мотивів на глобальні тренди; історико-культурний аналіз – для виявлення елементів національної культурної спадщини, які інтегруються в сучасний дизайн; структурний аналіз – для ідентифікації основних компонентів національних мотивів у сучасному українському архітектурному дизайні (наприклад, форма, колір, орнамент, символ), оцінки адаптації традиційних мотивів до сучасних архітектурних стилів і технологій, не втрачаючи своєї автентичності; порівняльний аналіз – для зіставлення історичних та сучасних інтерпретацій національних мотивів, виявлення впливу глобальних тенденцій на сучасний український архітектурний дизайн. Використання цієї методології дало змогу створити цілісну картину про роль національних мотивів у сучасному українському архітектурному дизайні.

Результати. Українська архітектура розвивалася впродовж століть, поєднуючи елементи різних культурних впливів, зокрема візантійського, польського та австро-угорського стилів, які сформували її самобутній характер [2, с. 138]. За радянських часів вона перебувала під сильним впливом соціалістичного реалізму з монументальними та функціональними проєктами, які підкреслювали колективні ідеали, а також включали елементи неокласицизму та модернізму [3, с. 292]. Сьогодні в українській архітектурі відроджуються національні традиції, у дизайн включаються народні мотиви та історичні символи, а також застосовуються інноваційні та екологічні практики будівництва [3, с. 294]. Сучасний розвиток українського архітектурного дизайну відображає спроби балансу між

збереженням культурної спадщини та адаптацією до вимог глобалізації й урбанізації, наслідком чого є унікальна архітектурна ідентичність.

Культурний контекст у сучасному українському дизайні віддзеркалює багату історичну й культурну спадщину країни, охоплюючи елементи народного мистецтва та архітектурних стилів, зокрема використання яскравих орнаментів, природних матеріалів і символічних мотивів, взятих з українського фольклору та історії [8, с. 133]. Ці риси не лише демонструють історичне минуле, але є маркерами національної ідентичності, вирізняючи українську архітектуру в глобалізованому світі. Наприклад, традиційні візерунки, зокрема мотиви вишивки або символіка соняшника, часто переосмислюються в сучасних фасадах, поєднуючи культурну автентичність з інноваційними техніками дизайну. Така інтеграція не тільки збагачує візуальну комунікацію сучасної української архітектури, але й позиціонує її як важливе середовище для вираження креативності та зв'язку з історичним минулим. Варто зазначити, що в Україні, починаючи з 2014 року, посилюється увага до збереження архітектурної спадщини внаслідок відновлення традицій у світлі глобалізації та урбанізації, удосконалення законодавства, а також процесу декомунізації [4, с. 11].

На основі аналізу наукової літератури [2, с. 140; 5, с. 59] можемо стверджувати, що культурна спадщина є фундаментом архітектурної ідентичності, забезпечуючи відчуття безперервності та відображаючи історичний, соціальний і культурний досвід суспільства. Архітектурні стилі, символи та матеріали, глибоко пов'язані з минулим країни чи окремого регіону, виражають традиції, вірування та цінності, демонструючи очевидний зв'язок із колективною пам'яттю суспільства. Наприклад, народна архітектура, як-от традиційне житло, сакральні споруди та громадські будівлі, часто втілює унікальний клімат, географію та типові види діяльності певної місцевості, що робить її важливою частиною культурної ідентичності. Зберігаючи та адаптуючи ці елементи, архітектура може передавати глибоке відчуття місця та спадщини,

яке резонує як з місцевими жителями, так і з туристами.

Українська культурна спадщина має кілька основних елементів, які впливають на архітектурний дизайн, створюючи унікальну та впізнавану естетику. Одним із них є народний орнамент, який трапляється у вигляді складного різьблення по дереву та візерунків вишивки [6, с. 267]. Ці малюнки, які часто містять символічні мотиви, використовуються на деталях інтер'єру, відображаючи зв'язок між мистецтвом, природою та духовністю. Іншим важливим елементом є матеріали та методи будівництва, які традиційно використовуються в українських спорудах. Використання дерева, особливо в карпатському регіоні, є знаковою рисою української архітектури [5, с. 61]. Так само цегла та камінь здавна використовувалися в міських та історичних будівлях, особливо в таких містах, як Львів і Київ, де помітні впливи українського бароко та неокласицизму. Будівельна кераміка та майолікова плитка опорядження, зосереджена в Полтавському регіоні, є прототипом для

сучасного засобу дизайну будівель і споруд. Форма та розпланувально-просторова структура традиційних будівель, таких як характерний тридільний будинок (із центральним житловим простором, фланкованим кухнею та підсобними приміщеннями), продовжують впливати на сучасні дизайнерські рішення [9, с. 203]. Церковна архітектура України з її виразними стилями візантійського та козацького бароко також надихає проектування як релігійних, так і світських споруд [10, с. 34]. Ці елементи, глибоко вкорінені в українській культурі, продовжують формувати ідентичність та естетику архітектурного ландшафту України [11, с. 11]. Основні елементи української культурної спадщини, які впливають на сучасний архітектурний дизайн, представлено в табл. 1.

Зважаючи на це, можемо стверджувати, що культурна спадщина відіграє важливу роль у формуванні сучасного архітектурного дизайну, забезпечуючи основу ідентичності, символізму та спадкоємності. Традиційні архітектурні стилі, на які вплинули історичні

Таблиця 1

Основні елементи української культурної спадщини в сучасному архітектурному дизайні

Елементи спадщини	Характеристика	Приклад
Народне мистецтво та декоративні мотиви	Українське народне мистецтво (вишивка, різьблення по дереву), містить квіткові візерунки, геометричні фігури та символічні образи	Використання петриківського розпису в сучасному міському просторі чи в комерційній архітектурі
Дерев'яна архітектура	Цей стиль акцентує на натуральних матеріалах та зв'язку з навколишнім середовищем	Використання деревини в поєднанні з сучасними технологіями для створення екологічно чистих будинків і громадських місць
Церковна архітектура Візантії та козацького бароко	Характеризується куполоподібними дахами, ошатними фасадами та багатою іконографією, продовжує впливати на дизайн сучасних релігійних та культурних споруд	Збереження спадковості в об'ємно-просторовому вирішенні та зовнішньому трактуванні сучасних сакральних об'єктів
Традиційне планування житла та цивільна архітектура	Вплив тридільного планування українських осель (центральна житлова зона з бічними кімнатами для кухні та комори) на цивільну архітектуру	Зосередження на житлових зонах та ефективному використанні простору в сучасних будинках
Фортечна та оборонна архітектура	Відображає історичну потребу в обороні	Використання модернізованих мотивів оборонної архітектури в державних будівлях і спорудах військового призначення
Естетика українського модерну	Асиметричні об'ємно-просторові композиції із застосуванням характерних стильових ознак українського модерну	Використання трапецієподібних форм отворів, дахів із заломами, черепичної покрівлі в житловому будівництві

Джерело: розроблено авторами на основі [5, с. 60–61; 6, с. 265; 9, с. 203–204; 10, с. 34].

події, регіональні особливості та культурне самовираження, формують сучасні підходи до дизайну, пропонуючи багате джерело для натхнення [12, с. 58; 7, с. 320]. Цей зв'язок із минулим допомагає працювати над створенням унікальних архітектурних стилів, які поєднують історичні елементи з сучасними матеріалами, технологіями та філософією дизайну.

Водночас варто з'ясувати вплив глобалізації на архітектурну ідентичність. Так, глобалізація стилів означає поширення архітектурних тенденцій, ідей і дизайну, попри географічні кордони, кероване взаємопов'язаністю світу через технології, медіа та міжнародний обмін. Це явище сприяє використанню схожих елементів дизайну, матеріалів і концепцій у різних частинах світу, що призводить до конвергенції архітектурної естетики та практик [13]. Оскільки архітектори та дизайнери все частіше співпрацюють над глобальними проєктами, вплив визначальних міжнародних тенденцій дизайну, таких як мінімалізм, модернізм і екологічний дизайн, стає все більш очевидним у будівлях і спорудах у всьому світі. Доступність архітектурних знань і міжнародна співпраця ще більше сприяють глобалізації стилів, що реалізується в появі універсальних типів будівель, таких як скляні хмарочоси та торгівельні центри.

Вплив глобалізації на національну архітектуру є надзвичайно глибоким та часто викликає розмивання або трансформації традиційної архітектурної ідентичності. Оскільки глобальні тенденції домінують, зокрема, у ландшафті дизайну, то місцеві будівельні практики, матеріали та стильові елементи можуть бути розмиті або інтегровані в міжнародні стилі [1, с. 136]. Це означає, що завдання сучасного архітектурного дизайну полягає в тому, щоб збалансувати вплив глобалізації зі збереженням культурної спадщини, гарантуючи, що національна архітектура збереже свою автентичність і буде представлена в глобальному діалозі.

Очевидно, що взаємодія глобалізації та культурного контексту в сучасному українському архітектурному дизайні має як позитивні, так і негативні аспекти. Позитивним

є те, що ці процеси сприяють доступу до передових технологій, інноваційних матеріалів і міжнародних архітектурних тенденцій, що дає можливість українським архітекторам створювати сучасні проєкти, які відповідають світовим стандартам [1, с. 140; 13]. Це також створює умови для міжкультурного обміну, даючи змогу традиційним українським мотивам, таким як петриківський візерунок чи технологія дерев'яної архітектури, отримати міжнародне визнання та інтегруватись у різноманітні дизайнерські проєкти, тим самим готуючи підґрунтя для напрацювання унікального прояву українських національних мотивів у світових архітектурних трендах, як це відбувалося з історичними стилями (бароко та українське бароко, модерн і український модерн). Водночас негативні аспекти охоплюють ризик зменшення місцевої архітектурної ідентичності, оскільки глобальні стилі, такі як модернізм або мінімалізм, часто затьмарюють унікальні культурні особливості [13]. Проте ці ризики, як показує історичний досвід, не спрацьовують у творчості геніальних мистців, радше, навпаки, вмотивовують їх до пошуку модерних унікальних національних проявів, що можуть бути матеріалізовані в архітектурному дизайні. На рис. 1 представлено аналіз взаємодії глобалізації та культурного контексту в сучасному українському архітектурному дизайні.

Аналіз позитивних і негативних аспектів взаємодії глобалізації та культурного контексту свідчить про необхідність збереження й розвитку національних мотивів у сучасному архітектурному дизайні. Так, глобалізація сприяє обміну ідеями, технологіями та стилями, що часто призводить до домінування міжнародних тенденцій дизайну. Ці тенденції можуть затьмарити традиційні місцеві форми та стилі, загрожуючи унікальній ідентичності регіональної архітектури. Гомогенізація міських ландшафтів, спричинена широким упровадженням глобальної естетики, є причиною того, що міста втрачають свою культурну самобутність та історичну глибину [14]. Крім того, економічний тиск і модернізація часто надають перевагу ефективності над збереженням традиційних



Рис. 1. Взаємодія глобалізації та культурного контексту в сучасному архітектурному дизайні

Джерело: розроблено авторами на основі [1, с. 141; 13; 14]/.

методів [13]. Це може спричинити заміну культурно значущих будівель стандартизованими конструкціями масового виробництва.

У процесі дослідження було проаналізовано способи адаптації традиційних елементів

до вимог сучасності в архітектурному дизайні. Результати свідчать, що сучасна архітектура все більше поєднує традиції та інновації для створення проєктів, які поважають культурну спадщину та одночасно задовольняють

потреби сучасності [5, с. 61; 7, с. 320]. Такий синтез передбачає переосмислення традиційних форм, матеріалів і мотивів із застосуванням сучасних технологій і методів будівництва. Наприклад, традиційні конструкції, такі як схилі дахи або куполи, тепер можуть містити екологічно чисті матеріали, такі як сонячні батареї або теплоефективні покриття, що покращує їхню функціональність, зберігаючи при цьому культурне значення [14, с. 49]. Цей підхід втілений у таких проєктах, як Bosco Verticale в Мілані, що об'єднує зелені живі фасади, натхненні традиційними італійськими двориками, одночасно використовуючи інноваційні технології для підтримки сталого розвитку міст.

В Україні архітектори поєднують народні елементи, такі як яскраві орнаменти, із сучасним мінімалізмом у міських житлових проєктах [5, с. 59; 7, с. 319]. Ці зміни демонструють, що поєднання традицій та інновацій може створити архітектуру, яка буде не тільки візуально переконливою, але й глибоко вкоріненою в культурній ідентичності, відповідаючи сучасним екологічним і технологічним викликам. Як приклад такого поєднання варто згадати дослідження Ю. Федорової [6, с. 565], яка проаналізувала використання української вишивки в дизайні приміщень аеровокзалу. Так, дослідниця стверджує, що виконання такого проєкту було зумовлено ідеєю поєднання сучасних матеріалів та технологій із національними традиціями. Головною метою стало формування інтер'єру як упізнаваної особливості країни.

Водночас, як стверджують науковці, національні мотиви в сучасному архітектурному дизайні можуть мати значний вплив на світові архітектурні тенденції, пропонуючи унікальні естетичні елементи, які поєднують культурну спадщину з сучасними стилями [8, с. 132]. Оскільки архітектори в усьому світі все більше прагнуть створювати будівлі, які відображають місцеву ідентичність, національні мотиви створюють автентичний і виразний штрих, який може резонувати за кордоном. В Україні такі національні мотиви, як народне мистецтво, вишивка та традиційні

будівельні матеріали, надихнули архітекторів до розроблення архітектурних проєктів, які вшановують культурну спадщину країни та відповідають сучасним дизайнерським вимогам [5, с. 60; 6, с. 566].

Таким чином, використання національних мотивів у сучасному українському архітектурному дизайні відіграє вирішальну роль у збереженні культурної спадщини та формуванні унікальної архітектурної ідентичності. Поєднуючи традиційні елементи з сучасними тенденціями дизайну, українська архітектура робить внесок у глобальний архітектурний ландшафт, сприяючи розумінню культурного розмаїття та взаємодії різних архітектурних традицій.

Висновки. Українська культурна спадщина забезпечує основу ідентичності, використовуючи народне мистецтво, дерев'яну, церковну, фортечну та оборонну архітектуру, традиційне планування житла в сучасному українському архітектурному дизайні, використання традиційних будівельних матеріалів і технологій. Глобалізація сприяє застосуванню схожих елементів дизайну, що призводить до конвергенції архітектурної естетики. Позитивними аспектами взаємодії глобалізації та культурного контексту архітектурного дизайну є доступ до інноваційних технологій та архітектурних тенденцій. Негативні аспекти охоплюють зменшення архітектурної ідентичності та втрату культурного контексту.

Результати дослідження свідчать про необхідність збереження національних мотивів у сучасному архітектурному дизайні. Адаптація традиційних елементів передбачає поєднання традицій та інновацій, переосмислення традиційних форм, матеріалів і мотивів із застосуванням сучасних технологій і методів будівництва, а також покращення функціональності споруд, зберігаючи при цьому їхнє культурне значення. Водночас національні мотиви в сучасному архітектурному дизайні можуть мати значний вплив на світові архітектурні тенденції, пропонуючи унікальні естетичні елементи, які поєднують культурну спадщину з сучасними стилями.

Подальші дослідження повинні зосередитися на кількох основних напрямках: по-перше, порівняльні дослідження можуть обґрунтувати універсальні та відмінні підходи до використання традиційних елементів у сучасній архітектурі; по-друге, вивчення зв'язку між національними мотивами та принципами екологічного дизайну може запропонувати нові способи застосування традиційної естетики.

Література:

1. Salkhi Khasraghi S., Mehan A. Glocalization challenges and the contemporary architecture: systematic review of common global indicators in Aga Khan Award's winners. *Journal of Architecture and Urbanism*. 2023. Vol. 47. № 2. P. 135–145. URL: <https://doi.org/10.3846/jau.2023.17176> (date of access: 15.12.2024).
2. Romaniuk N. Art Nouveau Ukrainian Architecture in a Global Context. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*. 2019. № 6. P. 137–148. URL: <https://doi.org/10.18523/kmhj189056.2019-6.137-148> (date of access: 15.12.2024).
3. Школьна О., Сосік О., Буйгашева А. Стилiстика українського образотворчого мистецтва, архiтектури та дизайну другої половини ХІХ – початку ХХІ століть. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2021. Вип. 4. Т. 2. С. 291–298. URL: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.4.2.2021.246856> (дата звернення: 15.12.2024).
4. Antonenko N., Deriabina O. Preservation of monuments of modern architecture in Ukraine (1990–2010). *Wiadomości Konserwatorskie – Journal of Heritage Conservation*. 2020. № 62. P. 7–15. DOI: 10.48234/WK62UKRAINE
5. Михайлова Р. Д., Плисюк Ю. О. Українські етнічні елементи в дизайні сучасного готельного інтер'єру: витоки та особливості. *Art and Design*. 2020. № 4. С. 58–67. URL: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.4.5> (дата звернення: 15.12.2024).
6. Федорова Ю. В. Використання української вишивки у дизайні приміщень аеровокзалу. *Архітектура, будівництво, дизайн в освітньому просторі: колективна монографія*. Рига, Латвія: «Baltija Publishing», 2021. С. 564–577. URL: <https://er.nau.edu.ua/handle/NAU/52355> (дата звернення: 15.12.2024).
7. Муляр Н. Особливості розвитку архітектури в контексті художньої культури України ХХ–ХХІ ст. *Молодий вчений*. 2019. Вип. 9. Т. 73. С. 318–321. URL: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-9-73-67> (дата звернення: 15.12.2024).
8. Сиваш І. О. Мотиви етнодизайну в сучасній візуальній культурі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 2. С. 131–138. DOI: 10.32461/2226-3209.2.2024.308373
9. Обуховська Л. Сучасний український етнодизайн інтер'єру: стрімка динаміка і світове визнання. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2020. Вип. 3. Т. 2. С. 202–220. URL: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.3.2.2020.220080> (дата звернення: 15.12.2024).
10. Гнідець Р. Особливості формотворення храмових будівель у публікаціях та періодиці (суть, значення та проблеми предмета дослідження). *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. Серія: «Архітектура». 2023. Вип. 2. Т. 10. С. 32–44. URL: <https://doi.org/10.23939/sa2023.02.032> (дата звернення: 15.12.2024).
11. Сергєєва Н. Естетика в структурі сутності дизайну. *ХУДПРОМ: Український журнал з мистецтва і дизайну*. 2023. Вип. 1. Т. 1. С. 10–15. URL: <https://hudprom.org.ua/index.php/hp/article/view/3> (дата звернення: 15.12.2024).
12. Горбунова В. Сприйняття символіки та формування спільної ідентичності серед різних груп населення: розвиток нових концептів в дизайні. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 68. Т. 1. С. 57–62. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/68-1-10> (дата звернення: 15.12.2024).
13. Fraser M. A global history of architecture for an age of globalisation. *ABE Journal: Architecture Beyond Europe*. 2019. № 14–15. URL: <https://doi.org/10.4000/abe.5702> (дата звернення: 15.12.2024).
14. Grêt-Regamey A., Galleguillos-Torres M. Global urban homogenization and the loss of emotions. *Scientific Reports*. 2022. № 12. Art. 22515. URL: <https://doi.org/10.1038/s41598-022-27141-7> (дата звернення: 15.12.2024).
15. Liu Y. Analysis of the Vertical Forest of Milan in Terms of High-Rise Architecture and Biodiversity. *Highlights in Art and Design*. 2023. Vol. 3. № 2. P. 47–52. URL: <https://doi.org/10.54097/hiaad.v3i2.10043> (дата звернення: 15.12.2024).

References:

1. Salkhi Khasraghi, S., & Mehan, A. (2023). Glocalization challenges and the contemporary architecture: systematic review of common global indicators in Aga Khan Award's winners. *Journal of Architecture and Urbanism*, 47(2), 135–145. <https://doi.org/10.3846/jau.2023.17176>
2. Romaniuk, N. (2019). Art Nouveau Ukrainian Architecture in a Global Context. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*, 6, 137–148. <https://doi.org/10.18523/kmhj189056.2019-6.137-148>

3. Shkolna, O., Sosik, O., & Buihasheva, A. (2021). Stylistyka ukraïnskoho obrazotvorchoho mystetstva, arkhitektury ta dyzainu druhoi polovyny XIX – pochatku XX stolit [Stylistics of Ukrainian art, architecture, and design in the late XIX – beginning XX century]. *Demiurh: idei, tekhnolohii, perspektyvy dyzainu – Demiurge: Ideas, Technologies, Perspectives of Design*, 4(2), 291–298. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.4.2.2021.246856> [in Ukrainian].
4. Antonenko, N., & Deriabina, O. (2020). Preservation of monuments of modern architecture in Ukraine (1990–2010). *Wiadomości Konserwatorskie – Journal of Heritage Conservation*, 62, 7–15. DOI: 10.48234/WK62UKRAINE
5. Mykhailova, R. D., & Plysiuk, Yu. O. (2020). Ukrainski etnichni elementy v dyzaini suchasnoho hotel-noho intereru: vytoky ta osoblyvosti [Ukrainian ethnical elements in design of modern hotel interior: origins and peculiarities]. *Art and Design*, 4, 58–67. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2019.4.5> [in Ukrainian].
6. Fedorova, Yu. V. (2021). Vykorystannia ukrainskoi vyshyvky u dyzaini prymishchen aerovokzalu [The use of Ukrainian embroidery in design of interiors of airport]. In V. V. Karpov (Ed). *Architecture, Construction, Design in educational environment: collective monograph* (pp. 564–577). Riga, Latvia: Baltija Publishing. Retrieved from <https://er.nau.edu.ua/handle/NAU/52355> [in Ukrainian].
7. Muliar, N. (2019). Osoblyvosti arkhitektury v konteksti khudozhnoi kultury Ukrainy XX–XXI st. [Peculiarities of architecture in the context of art culture of Ukraine in the XX–XXI centuries]. *Molodyi vchenyi – Young Scientist*, 9(73), 318–321. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-9-73-67> [in Ukrainian].
8. Syvash, I. O. (2024). Motyvy etnodyzainy v suchasni vizualni kulturi [Motifs of ethno-design in modern visual culture]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury ta mystetstv – National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 2, 131–138. DOI: 10.32461/2226-3209.2.2024.308373 [in Ukrainian].
9. Obukhovska, L. (2020). Suchasnyi ukrainskyi etnodyzain intereru: strimka dynamika i svitove vyznannya [Modern Ukrainian ethno-design of interiors – fast dynamics and world recognition]. *Demiurh: idei, tekhnolohii, perspektyvy dyzainu – Demiurge: Ideas, Technologies, Perspectives of Design*, 3(2), 202–220. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.3.2.2020.220080> [in Ukrainian].
10. Hnidets, R. (2023). Osoblyvosti formotvorennia khramovykh budivel u publikatsiiakh ta periodytsi (sut, znachennia ta problem predmeta doslidzhennia) [Peculiarities of formation of church buildings in publications and periodicals (essence, meaning, and problem of object of investigation)]. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка» – Bulletin of Lviv Polytechnic National University. Series of Architecture*, 2(10), 32–44. <https://doi.org/10.23939/sa2023.02.032> [in Ukrainian].
11. Serheeva, N. (2023). Estetyka v strukturi sutnosti dyzainu [Aesthetics in the structure of nature of design]. *KhUDPROM: Ukrainskyi Zhurnal z mystetstva i dyzainu – HUDPROM: The Ukrainian Art and Design Journal*, 1(1), 10–15. Retrieved from <https://hudprom.org.ua/index.php/hp/article/view/3> [in Ukrainian].
12. Horbunova, V. (2023). Sprynattia symboliky ta formuvannia spilnoi identychnosti sered riznykh hrup naselennia: rozvytok novykh kontseptiv v dyzaini [Perception of symbolism and formation of common identity among different groups of population: development of new concepts in design]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Actual problems of humanities*, 68(1), 57–62. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/68-1-10> [in Ukrainian].
13. Fraser, M. (2019). A global history of architecture for an age of globalisation. *ABE Journal: Architecture Beyond Europe*, 14–15. <https://doi.org/10.4000/abe.5702>
14. Grêt-Regamey, A., & Galleguillos-Torres, M. (2022). Global urban homogenization and the loss of emotions. *Scientific Reports*, 12, 22515. <https://doi.org/10.1038/s41598-022-27141-7>
15. Liu, Y. (2023). Analysis of the Vertical Forest of Milan in Terms of High-Rise Architecture and Biodiversity. *Highlights in Art and Design*, 3(2), 47–52. <https://doi.org/10.54097/hiaad.v3i2.10043>

УДК 74.03:74.04:711.8(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.2>**Букорос Тетяна Олександрівна,**

кандидат політичних наук, доцент,

директор науково-технічної бібліотеки

Київського національного університету технологій та дизайну

ORCID ID: 0000-0002-4059-2632

bukoros.t@knu.edu.ua

Мазніченко Оксана Володимирівна,

доцент кафедри графічного дизайну

Київського національного університету технологій та дизайну

ORCID ID: 0000-0001-8517-4955

omaznichenko2016@gmail.com

Шаповал Анатолій Григорович,

професор,

доцент кафедри мультимедійного дизайну

Київського національного університету технологій та дизайну

ORCID ID: 0000-0002-0327-2103

a.g.shapoval61@gmail.com

ГРАФІЧНО-РЕКЛАМНИЙ ДИЗАЙН В ПЛАКАТАХ ТА АФІШАХ КИЄВА ПЕРІОДУ XX–XXI СТОЛІТТЯ

У статті розглянуто еволюцію графічно-рекламного дизайну плакатів і афіш у Києві в період XX–XXI століть, акцентуючи увагу на впливі соціальних, культурних і політичних змін на цей жанр мистецтва. Основну увагу приділено аналізу робіт вітчизняних і зарубіжних художників, які відображають суспільні настрої та актуальні дизайнерські тренди, що змінилися під впливом глобалізації, розпаду СРСР, зростання приватного сектора та поширення цифрових технологій. У статті детально проаналізовано ключові етапи розвитку рекламного плакату, починаючи з модерністських і народних художніх течій початку XX століття до сучасних інтерактивних підходів, які є невід'ємною складовою сучасного інформаційного простору.

Особливу увагу приділено ролі плакатів як інструменту соціальної комунікації. У статті розглядаються приклади робіт таких художників, як Войцех Коркуць і Андрій Єрмоленко, чий плакати є емоційним відгуком на суспільно-політичні події та висвітлюють героїчний опір українського народу під час російсько-української війни. Крім того, висвітлено волонтерські ініціативи, такі як UA Daily Donate, що демонструють використання плакатного мистецтва для інтерактивної комунікації, збору коштів та підтримки Збройних Сил України.

У статті також проаналізовано ключові стилістичні тенденції, які відображають зміну візуальних комунікацій під впливом сучасних технологій та глобальних трендів. Розглянуто роль кольорової палітри, шрифтів і композиційних рішень у створенні емоційно насичених і впізнаваних візуальних образів, здатних привертати увагу широкої аудиторії. Значна частина дослідження присвячена впливу цифровізації та екологічних тенденцій на сучасний рекламний дизайн, зокрема використанню екологічно чистих матеріалів.

Дослідження підтверджує, що графічно-рекламний дизайн виконує не лише естетичну функцію, але й потужну соціальну роль, сприяючи формуванню громадської думки, просуванню культурних цінностей та підтримці суспільних ініціатив. Київські плакати та афіші є не лише частиною культурної спадщини, а й важливим інструментом візуальної комунікації, який продовжує розвиватися в умовах сучасного суспільства.

Ключові слова: графічно-рекламний дизайн, плакати, афіші, Київ, культурні тренди, політичні аспекти.

Bukoros Tetiana, Maznichenko Oksana, Shapoval Anatolii. GRAPHIC AND ADVERTISING DESIGN IN POSTERS AND POSTERS OF KYIV OF THE XXI–XXI CENTURIES

The article examines the evolution of graphic and advertising design of posters and bills in Kyiv in the period of the XX–XXI centuries, focusing on the impact of social, cultural and political changes on this art genre. The main attention is paid to the analysis of works by domestic and foreign artists that reflect social moods and current design trends that have changed under the influence of globalisation, the collapse of the USSR, the growth of the private sector and the spread of digital technologies. The article analyses in detail the key stages of the development of the advertising poster, starting with modernist and folk art movements of the early twentieth century and ending with modern interactive approaches that are an integral part of the modern information space.

Special attention is paid to the role of posters as a tool of social communication. The article examines examples of works by artists such as Wojciech Korkutz and Andriy Yermolenko, whose posters are an emotional response to socio-political events and highlight the heroic resistance of the Ukrainian people during the Russian-Ukrainian war. In addition, the article highlights volunteer initiatives such as UA Daily Donate, which demonstrates the use of poster art for interactive communication, fundraising and support for the Armed Forces of Ukraine.

The article also analyses the key stylistic trends that reflect the change in visual communications under the influence of modern technologies and global trends. The role of colour palettes, fonts and compositional solutions in creating emotionally rich and recognisable visual images that can attract the attention of a wide audience is considered. A significant part of the study is devoted to the impact of digitalisation and environmental trends on modern advertising design, including the use of environmentally friendly materials.

The study confirms that graphic and advertising design performs not only an aesthetic function but also a powerful social role, contributing to the formation of public opinion, promoting cultural values and supporting social initiatives. Kyiv posters and posters are not only a part of the cultural heritage, but also an important tool of visual communication that continues to develop in the conditions of modern society.

Key words: graphic and advertising design, posters, Kyiv, cultural trends, political aspects.

Вступ. Графічно-реklamний дизайн є одним із основних засобів впливу на масову аудиторію, формуючи не тільки міське середовище, але й візуальну культуру суспільства. Плакати та афіші, що з'являлися на вулицях Києва в ХХ і ХХІ століттях, відображають соціальні, політичні, культурні та економічні зміни, водночас демонструючи розвиток стилістичних і технологічних трендів у рекламі. Незважаючи на це, еволюція графічно-реklamного дизайну на київських плакатах та афішах досі недостатньо досліджена, що підкреслює актуальність наукового аналізу цього явища.

З огляду на глобалізацію та швидкий розвиток засобів комунікації, дослідження впливу графічного дизайну на суспільство набуває дедалі більшого значення. Унікальність українського рекламного дизайну, представленого на плакатах та афішах Києва ХХ і ХХІ століть, полягає в поєднанні міжнародних трендів із локальними культурними особливостями. Дослідження естетики, технологічних інновацій і комунікативних стратегій у цьому сегменті не лише допоможе зберегти культурну спадщину, але й дасть змогу простежити розвиток графічно-реklamного дизайну в Україні.

Огляд літератури. Графічно-реklamний дизайн, представлений у плакатах та афішах Києва, є важливим об'єктом досліджень, що відображає еволюцію культурних, соціальних та політичних змін. Огляд наукових праць і публікацій, використаних у статті, дозволяє глибше зрозуміти багатогранність цієї теми. На жаль, дана проблематика практично не знайшла відображення у роботах вітчизняних науковців, то ж джерельну базу становили публікації окремих дослідників та збірники плакатів і афіш. Дослідження таких авторів, як А. М. Осадча, у дисертації «Рекламна графіка у візуальному просторі м. Києва кінця ХІХ – початку ХХІ століття» [6], надають цінний аналіз змін у рекламній графіці в різні історичні періоди. Праця Перепелициної Г. М. [7] акцентує увагу на багатофункціональності плакату як засобу комунікації, зокрема в контексті його політичної та соціальної ролі. Значний внесок у дослідження естетики та семантики рекламної графіки зробили роботи С. В. Прищенка, які розглядають візуальну образність та художню семантику плакатів, що формували суспільну думку протягом різних періодів української історії [9, 10]. Додатково, стаття «День Перемоги» у «Вечірньому

Києві» [3] висвітлює сучасні аспекти плакатного мистецтва, зокрема у зв'язку з російсько-українською війною.

Мета статті полягає в тому, щоб дослідити еволюцію графічно-рекламного дизайну на прикладі київських плакатів і афіш XX і XXI століть, визначити ключові стилістичні та технічні риси цього явища, а також проаналізувати вплив соціально-економічних і культурних факторів на його розвиток.

Матеріали та методи. У дослідженні використано міждисциплінарний підхід, що поєднує методи історико-культурного аналізу, візуально-семіотичного аналізу, компаративного методу та контент-аналізу графічно-рекламних плакатів і афіш Києва періоду XX–XXI століть.

Матеріали дослідження включають зразки плакатного мистецтва, що охоплюють різні етапи соціально-політичного розвитку Києва, а також архівні документи, наукові публікації, каталогізовані збірки постерів та афіш, розміщені у відкритих електронних архівах і музейних фондах. Особливу увагу приділено аналізу плакатів, створених під впливом глобалізаційних процесів, політичних трансформацій та технологічних інновацій.

Методологія дослідження базується на:

- Історико-культурному аналізу, що дозволяє простежити трансформацію графічно-рекламного дизайну в контексті соціокультурних змін.
- Візуально-семіотичному аналізу, який застосовано для визначення символічних і знакових елементів у дизайні плакатів та афіш, а також їхнього впливу на масову аудиторію.
- Компаративному методу, що дає змогу порівняти стильові особливості та графічні прийоми різних історичних періодів.
- Контент-аналізі, спрямованому на виявлення ключових тенденцій у структурі візуального повідомлення рекламних і соціально-культурних плакатів.

Застосування таких методів дозволяє отримати комплексне уявлення про розвиток графічно-рекламного дизайну в Києві, визначити його роль у формуванні візуального

середовища міста та його вплив на соціально-культурний дискурс.

Результати. Графічний рекламний дизайн плакатів та афіш Києва протягом XX–XXI століть зазнав суттєвих трансформацій, відображаючи зміни в суспільних уподобаннях, технологічному розвитку та маркетингових підходах. На початку XX століття в київському плакатному мистецтві з'явилися нові тенденції, зокрема:

- вплив модерністських художніх течій на дизайн.
- початок використання кольорових рішень у плакатах.

Елементи народного мистецтва та традиційних художніх промислів відіграли значну роль у формуванні стилістики українського плакату. Зокрема, ілюстрації, що супроводжували ярмарки та культурні заходи, мали виразну національну специфіку, сприяючи збереженню та популяризації української культурної ідентичності через візуальні засоби комунікації (Прищенко С., 2018, 512 с.). Графіки першої третини XX століття в Україні активно зверталися до народних художніх промислів, що стало важливим чинником розвитку національної графіки. Національні традиції, такі як візантинізм, українське бароко, а також пошук естетичних цінностей та символіки народного мистецтва, слугували основою для формування нової української графічної школи. Ця галузь мистецтва виявилася найбільш динамічною, оскільки в ній найяскравіше відбилися всі зміни художніх течій.

Стилістичний аналіз творів українського авангарду свідчить про значний вплив цього напрямку на подальший розвиток плакатного мистецтва. Авангардисти збагачували монохромність кубізму яскравою, багатобарвною палітрою, яку вони черпали з народної творчості, включаючи такі її форми, як кераміка, лубки, вишивка, народні ляльки, килими, писанки, кахлі та розписи весільних скринь. Вони вважали, що слов'янські народи виражають свою енергію через яскраві та насичені кольори.

Україна першої половини XX століття була важливим центром художніх інновацій, де такі міста, як Київ, Львів, Харків, Одеса та

Херсон, стали осередками новаторських ідей, що згодом сформували феномен українського авангарду (Прищенко С. В., 2020, с. 99–100).

У лютому 1922 року в Києві відбулася «Перша всеукраїнська виставка друку», організована Українським науковим інститутом книгознавства (УНІК). Восени 1924 року Київська губерньська політична освіта ініціювала проведення другої виставки під назвою «Жива книга», яка мала рекламно-агітаційний характер. Зростаюча увага до оформлення книжок у цей період була зумовлена актуальними вимогами часу. Як зазначав Євген Кузьмін, «величезні завдання, що виникають у зв'язку з необхідністю якомога швидше і повніше подолати нашу неписьменність, надають особливого значення розвитку поліграфії...». Талановите та продумане графічне оформлення в умовах зростаючого попиту на освіту та культурний розвиток суспільства стало важливим інструментом у поширенні знань та інформації [5, с. 70].

На межі 1920–1930-х років в Україні, зокрема в Києві, спостерігалось значне скорочення обсягів реклами в радянській пресі. Зменшилася кількість зовнішньої та вітринної реклами, а її зміст зазнав істотних змін. Комерційна реклама поступилася місцем агітаційно-пропагандистським плакатам і матеріалам. Вітрини київських магазинів почали спеціально оформлятися до нових державних свят, таких як 7 листопада та 1 травня. Все частіше на них з'являлася агітаційна інформація про діяльність різних громадських організацій, зокрема Осоавіахіму, Автодору та МОПРу.

У 1931 році, готуючи Київ до святкування річниці Жовтневої революції, залучали не тільки художників та архітекторів, але й політичного редактора, який виконував функції контролю та цензури. У цей період плакат став надзвичайно популярним засобом масової комунікації в Україні.

Як зазначає Г. М. Перепелицина, плакат є одним із найдавніших та найефективніших інструментів впливу на суспільну свідомість, який поєднує універсальність і легкість сприйняття (Перепелицина Г. М., 2024). Він може виконувати художню, інформаційну,

психологічну або комерційну функцію, залежно від мети створення. Плакати широко використовувалися як для реклами, так і для освітніх, культурно-просвітницьких, політичних і навіть агітаційних потреб. Крім того, вони служили засобом анонсування різноманітних культурних подій, таких як фестивалі, кінопокази, виставки, спортивні заходи, конкурси та концерти.

Яскравим прикладом рекламного плакату цього періоду є робота київського художника О. Усачова, створена до 350-річчя українського книгодрукування у 1925 році. Цей плакат, надрукований друкарнею «Київський губліт», вирізнявся гармонійним поєднанням традиційного орнаментального декору стародруків із принципами конструктивізму. У центрі композиції зображений майстер друкарні в процесі роботи, що надає твору динамічності та виразності. Чорно-білий колір, використаний для друку, підкреслює графічну чіткість і акцентує увагу на деталях.

Ця робота є прикладом того, як у мистецтві плаката поєднувалися естетичні цінності з функціональністю, що дозволяло використовувати його як потужний інструмент впливу на аудиторію.

Рекламний плакат, створений для «Третьої відчитної виставки студентських робіт Художнього інституту в Києві» 1926 року (сучасна Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури), яскраво ілюструє застосування принципів супрематизму – авангардного напрямку, що був популярним у цей період. У його дизайні домінують характерні риси цього стилю, зокрема акцент на геометричних формах і кольоровій абстракції. Такі художні прийоми стали інструментом для популяризації новітніх течій у мистецтві, які були адаптовані до українського культурного контексту [11].

Композиційне рішення плакату включає використання ахроматичних відтінків у поєднанні з яскравими жовтим і червоним кольорами, що додають динамічності та привертають увагу глядача. Упорядкування тексту у вигляді окремих блоків створює чітку структуру, яка підкреслює геометричну гармонію та впорядкованість форм, характерну

для просторової організації супрематичного мистецтва.

Цей плакат є не лише прикладом авангардної естетики, але й відображає прагнення художників того часу інтегрувати передові ідеї у візуальну комунікацію, зберігаючи при цьому чіткість і виразність дизайну. Він демонструє, як художні експерименти авангарду впливали на формування національної графічної школи та сприяли поширенню інноваційних підходів у мистецтві та дизайні.

У 1930-х роках творчість художників-графіків та плакатистів в Україні зазнала помітних змін, головною з яких стало домінування реалістичних зображень. Від абстрактних композицій, що були популярними у 1920-х роках, майстри відмовилися, надаючи перевагу більш конкретним і зрозумілим формам вираження (Осадча А. М., 2024, с. 81–82).

Особливої ваги політичний плакат набув у роки Другої світової війни. На території України він використовувався як інструмент самопрезентації та легітимації різних політичних режимів: радянського, нацистського, а також для підтримки держав-союзників

Німеччини, Угорщини та Румунії. Крім того, плакати слугували важливим засобом пропаганди українського національно-визвольного руху під проводом ОУН та УПА.

Значення політичного плаката в умовах війни підкреслює факт створення при Спілці радянських художників України (СРХУ) спеціальної бригади графіків у перші дні воєнних дій. До її складу увійшли такі митці, як В. Литвиненко, В. Костецький, В. Овчинников, К. Агніт-Следзевський, І. Літинський, Р. Мельничук, М. Балясний, І. Лось, І. Кружков і С. Кружкова, а також поети Л. Первомайський і В. Сосюра. Ця бригада, працюючи у видавництві «Мистецтво», вже 24 червня 1941 року випустила перші плакати оборонної тематики. До евакуації з Києва, яка відбулася 6 липня 1941 року, творчий колектив створив і надрукував 20 плакатів.

Подібні бригади плакатистів було швидко сформовано в інших містах, таких як Харків, Одеса та Луганськ. У Харкові, наприклад, до евакуації у вересні 1941 року вдалося випустити 14 плакатів. Після переїзду видавництва «Мистецтво» з Києва до Харкова, до



Рис. 1. Рекламний плакат Третньої відчитної виставки студентських робіт Художнього інституту в Києві. 1926 [11]



Рис. 2. Кожний колос – багнет гострий, кожний сніп – гармати постріл! Г. Мельничук. Київ, 1944 [6]

кінця жовтня 1941 року там було надруковано 85 плакатів, що відображали оборонну тематику.

Ця діяльність підкреслює значущість плаката як засобу мобілізації суспільства в умовах війни, коли візуальні образи ставали потужним інструментом для передачі політичних ідеологій та мотивації населення.

У 1964 році в Києві було відкрито спеціалізоване видавництво «Реклама», яке займалося створенням та випуском усіх видів друкованої реклами, зокрема плакатів. Це видавництво стало основним інструментом для популяризації агітаційного та інформаційного контенту. У 1974 році, за рішенням секретаріату ЦК КПРС, було засновано всесоюзне спеціалізоване видавництво під назвою «Плакат». Його діяльність досягла піку в 1979 році, коли загальний наклад продукції становив 450 мільйонів примірників (Перепелицина Г. М., 2024).

Центральне місце у творчості цього періоду займали агітаційні плакати, які відповідали ідеологічним запитам партійно-радянської системи. Художники орієнтувалися на усталені кліше та ідеологічні штампи, покликані створити ідеальний образ «радянської людини» – громадянина з високими моральними цінностями та самосвідомістю. Серед прикладів таких творів варто виокремити плакати «Жінкам-трудівницям слава!» В. Кармазіна, «Більше діла, менше слів» Е. Коткова та «Люби справу – майстром будеш» Ф. Глущука (Гутник Л., Донець О.).

Ці плакати мали на меті популяризацію цінності праці, підкреслюючи добробут, процвітання та соціальну гармонію. Їх характерною рисою стала барвистість, яка відповідала естетиці соціалістичного реалізму. Створені у форматі станкової графіки, такі плакати часто поєднували зображення з текстовими лозунгами, які надавали їм схожості з парадними, ідеалізованими формами відображення радянської дійсності (Осадча А. М., 2024, с. 92–93).

Таким чином, плакати цього періоду стали важливим засобом пропаганди, ефективно відображаючи ідеологічні установки



Рис. 3. В. Кармазін. Плакат «Жінкам-трудівницям слава! Київ, 1956. Офсет кольор.; 86x60. 1 крб. [6]

радянської влади та формуючи уявлення про цінності й досягнення соціалістичного суспільства.



Рис. 4. Ф. Глушук. Плакат «Люби справу – майстром будеш». Київ, 1955. Офсет кольор.; 84,6x60,2. 1 крб. [6]

Після розпаду Радянського Союзу спостерігається зростання приватного сектора та комерційної реклами, що супроводжується впливом світових трендів у дизайні та поширенням цифрових технологій у рекламному процесі. У сучасному світі домінування цифрових медіа змінило роль традиційних плакатів і рекламних щитів, привернувши підвищену увагу до сталого розвитку та екологічно чистих рекламних матеріалів. Також зросла важливість впливових осіб у соціальних мережах для просування продуктів і подій.

Тенденції в дизайні реклами в період Незалежної України характеризуються структуризацією інформаційного простору, вдосконаленням нормативної бази, розширенням рекламного ринку та спектру послуг рекламних агенцій. Важливими аспектами є урізноманітнення художньо-графічних прийомів рекламної графіки, які виражають емоційний характер, а також широке застосування креативних художніх і технологічних рішень. Додатково відзначається інтерактивність реклами, що прагне встановити діалог з адресатом та залучити споживача до процесу, описаного у рекламному повідомленні. Розвиток ринку Інтернет-реклами також сприяє зростанню кількості локального контенту в межах міста Києва, підвищуючи ефективність продажів через Інтернет (Осадча А. М., 2024, с. 168).

У афішах Києва ХХІ століття виявляються кілька ключових аспектів графічно-реklamного дизайну, які заслуговують на детальний аналіз. Ці аспекти відображають еволюцію візуальної комунікації, що виникла під впливом сучасних технологій, соціокультурних змін та глобальних трендів у дизайні. Використання кольорової палітри, шрифтів, композиційних рішень і образотворчих елементів демонструє прагнення до створення унікальних і впізнаваних візуальних образів, які здатні ефективно привертати увагу цільової аудиторії. Крім того, інноваційні підходи до інтерактивності та залучення глядачів свідчать про зміну традиційного сприйняття реклами, де акцент робиться не лише на передачі інформації, але й на емоційній взаємодії з потенційними споживачами.

Афіша «Великдень у Софії Київській» [12] вирізняється яскравою кольоровою гамою, яка поєднує пастельні та насичені відтінки, що втілюють весняний, святковий настрій Великодня. Використання жовтих, зелених, рожевих та фіолетових кольорів створює атмосферу свіжості і радості, що характерно для цього періоду. Шрифт, обраний для афіші, є легким і елегантним, позбавленим зайвих прикрас, що підвищує його читабельність і акцентує культурну та історичну значущість події. Великі літери привертають увагу, не перевантажуючи візуальний простір. Ілюстрації, представлені стилізованими графічними елементами, які нагадують рослинні орнаменти, надають афіші національного колориту і посиляють на українські народні мотиви. У верхніх кутах розташовані компактні логотипи організацій-організаторів заходу, що дозволяє зберегти фокус на основному повідомленні афіші.

Афіша «Київ вночі» [1] характеризується домінуванням темно-синіх та жовтих кольорів, які символізують нічну атмосферу міста. Контраст між насиченими синіми відтінками та яскравим жовтим світлом місяця і ліхтарів надає афіші кінематографічного вигляду. Товсті шрифти великого розміру створюють відчуття стабільності та впевненості, акцентуючи увагу на назві події та датах, що робить їх легко помітними. Художній стиль зображення міського ландшафту надає афіші унікальності та естетичного акценту, перетворюючи її на частину мистецького твору та підсилюючи акцент на культурній складовій заходу. Композиція є збалансованою, із рівномірним розташуванням тексту та зображень, що забезпечує зручність сприйняття.

Афіша «Міфи зоряного неба» [4] характеризується використанням темних, космічних кольорів, таких як синій та чорний, які підкреслюють тематичність, пов'язану з космосом і міфологією. Яскраві жовті літери виділяють назву, що одразу привертає увагу глядача. Шрифт, що нагадує рукописний або старовинний стиль, акцентує історичну та міфологічну тематику заходу, а великий розмір шрифту робить назву події головним елементом афіші. Ілюстрації, які зображують космічні об'єкти



Рис. 6. Афіша «Київ вночі» [1]

та стилізований корабель, створюють фантастичний і інтригуючий образ. Динамічне зображення, що поєднує елементи космосу та земних міфів, робить афішу привабливою для широкої аудиторії. Складна композиція афіші, незважаючи на наявність багатьох елементів, завдяки розумному розміщенню інформації забезпечує гармонійне поєднання тексту та зображень, які доповнюють одне одного.

У 2022 році на Головній алеї Меморіалу Національного музею історії України у Другій світовій війні була презентована експозиція

плакатів польського графіка Войцеха Коркуця та українського художника Андрія Єрмоленка під назвою «День Перемоги». Більшість представлених на виставці плакатів були створені після 24 лютого 2022 року, відгукуючись на російське вторгнення та героїчний опір України. Обидва митці чітко реагували на події, що відбувалися, перетворюючи свої емоції на художні твори, використовуючи свої впізнавані стилі. Назва виставки символізує очікування та надію на справжній день перемоги, коли Україна, підтримувана союзниками,



Рис. 6. Афіша «Київ вночі» [1]



Рис. 7. Афіша «Міфи зоряного неба» [4]

остаточно здолає ворога. У певному сенсі Україна вже перемогла: героїчний опір, який чинить український народ з початку вторгнення, підкріплений плакатами Андрія Єрмоленка, є перемогою свободи над імперським диктатом і терором.

Волонтери проєкту UA Daily Donate у співпраці з креативною агенцією Antiprotiv розмістили на вулицях Києва плакати, що містять суперечливі питання, пов'язані з війною. Метою цієї ініціативи є збір донатів для волонтерського фонду, який надає допомогу Збройним Силам України. Питання, які ставлять перехожим, зокрема, стосуються актуальних тем, таких як «чи ок тусити в барах

під час війни» та «чи варто дозволити чоловікам виїзд за кордон». Для того щоб «проголосувати», людям пропонується відсканувати QR-код та здійснити донейт, що підкреслює інтерактивний характер кампанії та залучає громадськість до важливих соціальних дискусій [8].

Узагальнення. Таким чином, аналіз плакатів, створених як вітчизняними, так і зарубіжними художниками, свідчить про їхню здатність відображати актуальні тенденції, суспільні настрої та ідеологічні настанови різних історичних етапів. Період після розпаду СРСР ознаменувався розширенням приватного сектора, зростанням комерційної



Рис. 8. Виставка плакатів польського графіка Войцеха Коркуця та українського художника Андрія Єрмоленка під назвою «День Перемоги», Київ, 2022 р. [3]

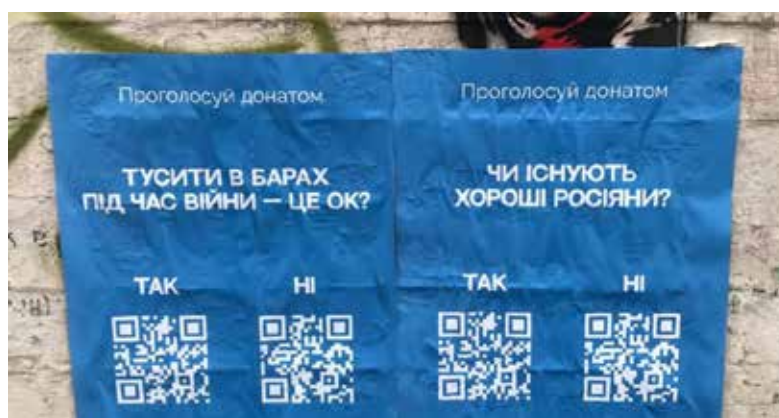


Рис. 9. Волонтерські плакати під час російсько-української війни, Київ, 2024 р. [8]

реклами та значним впливом світових дизайнерських трендів. Важливим фактором розвитку стало поширення цифрових технологій, які змінили роль традиційних плакатів, акцентуючи увагу на сталому розвитку та використанні екологічно чистих матеріалів.

Серед ключових тенденцій графічно-рекламного дизайну вирізняються структуризація інформаційного простору, урізноманітнення художньо-графічних прийомів, розвиток інтернет-реклами та активна участь споживачів у рекламному процесі. Сучасні плакати вражають глибоким емоційним відгуком на суспільно-політичні події в Україні, особливо в умовах війни, та відображають надію на перемогу.

Графічно-рекламний дизайн плакатів і афіш Києва в період XX–XXI століть демонструє не лише естетичну, але й потужну соціальну функцію, активно впливаючи на формування

громадської думки, просування культурних цінностей та мобілізацію суспільства навколо важливих соціальних питань. Його розвиток свідчить про постійну адаптацію до сучасних умов і потреб аудиторії, підтверджуючи важливість візуальної комунікації як інструменту соціального впливу.

Подальші дослідження можуть бути спрямовані на вивчення інтерактивних можливостей сучасних плакатів та афіш у цифровому середовищі, аналіз впливу глобальних екологічних трендів на матеріали та стилістику дизайну, а також дослідження ролі локальних культурних кодів у створенні рекламних продуктів, що мають як національне, так і глобальне значення. Окрему увагу можна приділити впливу соціальних мереж і нових медіа на формування дизайну афіш, а також адаптації традиційних візуальних засобів до умов цифрової епохи.

Література:

1. Виставка «Київ вночі». Музей Києва. Офіційний сайт. URL: <https://kyivhistorymuseum.org.ua/uk/exhibition/%D0%B2%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%B2%D0%BA%D0%B0-%D0%BA%D0%B8%D1%97%D0%B2-%D0%B2%D0%BD%D0%BE%D1%87%D1%96/>
2. Гутник Л., Донець О. Зібрання українського плаката XX – поч. XXI ст. НБУВ. URL: <http://www.nbuv.gov.ua/node/95>
3. Катаєва М. «День Перемоги»: у столиці відкрилась промовиста виставка плакатів. *Вечірній Київ*. 04.08.2022. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/69872/>
4. Міфи зоряного неба. *Київський планетарій*. URL: <https://planet.org.ua/en/category/full-dome-movies-children/>
5. Нариси з історії українського дизайну XX століття : 3б. статей / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України ; За заг. ред. М. І. Яковлева ; К. : Фенікс, 2012. 256 с.
6. Осадча А. М. Рекламна графіка у візуальному просторі м. Києва кінця XIX – початку XXI століття : дис. д-ра філософії : 022 / КНУТД. Київ, 2024. 282 с.
7. Перепелицина Г. М. Плакат. *Українська бібліотечна енциклопедія*. 08.08.2024. URL: <https://ube.nlu.org.ua/article/%D0%9F%D0%BB%D0%B0%D0%BA%D0%B0%D1%82>
8. По Києву розвісили плакати з суперечливими питаннями про війну, аби зібрати донати на ЗСУ. *CASES*. 12.12.2022. URL: <https://cases.media/news/po-kiyevu-rozvisili-plakati-z-superechlivimi-pitannami-pro-viinu-abi-zibrati-donati-na-zsu>
9. Прищенко С. В. Візуальна семантика і художня образність плаката. *Культура і сучасність*. 2020. № 1. С. 97–103.
10. Прищенко С. Художньо-образна система рекламної графіки. Київ : НАКККиМ, 2018. 512 с.
11. Український радянський плакат 1920–1930 років (з фондів Відділу образотворчих мистецтв НБУВ). URL: <http://www.nbuv.gov.ua/node/1903>
12. Софія Київська запрошує на Великдень. *Міністерство культури та стратегічних комунікацій України*. 05.05.2024. URL: <https://mcsc.gov.ua/events/sofiya-kyuivska-zaproshuye-na-velykden/>

References:

1. Kyiv History Museum. (n.d.). Vystavka «Kyiv vnochi» [Exhibition "Kyiv at night"]. Retrieved from <https://kyivhistorymuseum.org.ua/uk/exhibition/%D0%B2%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%B2%D0%BA%D0%B0-%D0%BA%D0%B8%D1%97%D0%B2-%D0%B2%D0%BD%D0%BE%D1%87%D1%96/> [in Ukrainian].
2. Hutnyk, L., & Donets, O. (n.d.). Zibrannia ukrainskoho plakata XX – poch. XXI st. [Collection of Ukrainian posters of the 20th – early 21st centuries]. National Library of Ukraine. Retrieved from <http://www.nbuv.gov.ua/node/95> [in Ukrainian].

3. Kataieva, M. (2022, August 4). «Den Peremohy»: u stolytsi vidkrylas prohovysta vystavka plakativ [“Victory Day”: An expressive poster exhibition opened in the capital]. Vechirniy Kyiv. Retrieved from <https://vechirniy.kyiv.ua/news/69872/> [in Ukrainian].
4. Kyiv Planetarium. (n.d.). Mify zorianoho neba [Myths of the starry sky]. Retrieved from <https://planet.org.ua/en/category/full-dome-movies-children/> [in Ukrainian].
5. Yakovliev, M. I. (Ed.). (2012). Narysy z istorii ukrainskoho dyzainu XX stolittia [Essays on the history of Ukrainian design of the 20th century]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
6. Osadcha, A. M. (2024). Reklamna hrafika u vizualnomu prostori m. Kyieva kintsia XIX – pochatku XXI stolittia [Advertising graphics in the visual space of Kyiv at the end of the 19th – beginning of the 21st century] (PhD dissertation). Kyiv National University of Technologies and Design, Kyiv [in Ukrainian].
7. Perepelytsyna, H. M. (2024, August 8). Plakat [Poster]. Ukrainian Library Encyclopedia. Retrieved from <https://ube.nlu.org.ua/article/%D0%9F%D0%BB%D0%B0%D0%BA%D0%B0%D1%82> [in Ukrainian].
8. CASES. (2022, December 12). Po Kyievu rozvisyly plakaty z superechlyvymy pytanniamy pro viinu, aby zibraty donaty na ZSU [Posters with controversial questions about the war were put up in Kyiv to collect donations for the Armed Forces of Ukraine]. Retrieved from <https://cases.media/news/po-kyievu-rozvisyli-plakaty-z-superechlyvimi-pitanniami-pro-viinu-abi-zibrati-donaty-na-zsu> [in Ukrainian].
9. Pryshchenko, S. V. (2020). Vizualna semantyka i khudozhnia obraznist plakata [Visual semantics and artistic imagery of the poster]. *Kultura i suchasnist*, (1), 97–103 [in Ukrainian].
10. Pryshchenko, S. (2018). Khudozhno-obrazna systema reklamnoi hrafiky [Artistic and figurative system of advertising graphics]. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
11. National Library of Ukraine. (n.d.). Ukrainskyi radianskyi plakat 1920–1930 rokiv [Ukrainian Soviet poster of the 1920s–1930s]. Retrieved from <http://www.nbuv.gov.ua/node/1903> [in Ukrainian].
12. Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine. (2024, May 5). Sofiia Kyievska zaprosuie na Velykden [Saint Sophia of Kyiv invites you to Easter]. Retrieved from <https://mcsc.gov.ua/events/sofiya-kyyivska-zaprosuie-na-velykden/> [in Ukrainian].

УДК 75.051:7.03

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.3>**Ван Цзифен,**

аспірант кафедри теорії і історії мистецтв

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0009-0004-5938-2637

ЗМІНИ У ПАРАДИГМІ КИТАЙСКОГО ПЕЙЗАЖНОГО ЖИВОПИСУ (КІНЕЦЬ 1970-Х – ПОЧАТОК 1990-Х)

За різними причинами, починаючи від історико-культурного розвитку Китаю, саме зображення пейзажу посідало чільне місце у китайському образотворчому мистецтві. Це призвело до того, що пейзаж у мистецтві ставав «заручником» не тільки художніх але й політичних експериментів і змін, які відбувалися в країні, у тому числі після 1949 року, тобто утворення КНР.

Відповідно, коли наприкінці 1970-х років у Китаї знову змінилася політична ситуація і починаються процеси, які називають лібералізацією країни і навіть порівнюють з проривом із новітнього періоду «ізоляції», це одразу впливає і на розвиток мистецтва. Пейзаж не є виключенням.

Звісно, на цей період у мистецтві Китаю, який охоплює кінець 1970-х – 1990-ті роки, звертає увагу будь-який науковець, що досліджує перетворення у китайському мистецтві в його новітній історії. Активно цікавлять ці процеси і тих мистецтвознавців в Україні, хто займається дослідженнями китайського мистецтва у відповідний період. Однак, на наш погляд, самі ці процеси в українському мистецтвознавстві розглядають лише у першому наближенні. Для більш глибокого їх розуміння є потреба у залученні новітніх публікацій безпосередньо китайських дослідників, для того щоби порівнювати погляд зсередини процесів із їх зовнішньою аналітикою.

Виходячи з цього, до даної публікації залучено аналіз саме таких наукових праць сучасних китайських дослідників. Так Бао Фушен та Лі Цзюань розглядають перетворення у китайському мистецтві в цілому у названих хронологічних межах. Лі Вейфань концентрується на розвитку мистецтва в одній з центральних китайських провінцій. Чанг Сіньюань описує трансформації пейзажного мистецтва у 1980-ті роки, а далі цю тему, також з фокусом на регіональних особливостях, і продовжуючи на 1990-ті роки, розвивають Лі Цзіньї і Тан Іпін.

Ключові слова: пейзаж у китайських художників, образотворче мистецтво Китаю в кінці XX століття, новітні впливи у китайському мистецтві.

Wang Zifeng. CHANGES IN THE PARADIGM OF CHINESE LANDSCAPE PAINTING (LATE 1970S – EARLY 1990S)

For various reasons, stemming from China's historical and cultural development, the image of the landscape held a prominent place in Chinese fine art. As a result, the landscape in art became a "hostage" not only to artistic trends but also to the political experiments and changes that occurred in the country – particularly after 1949, with the establishment of the People's Republic of China.

Accordingly, when, in the late 1970s, the political situation in China changed once again and processes began that are referred to as the country's liberalization, often compared to a breakthrough from the recent period of "isolation," this immediately affected the development of art. Landscape painting was no exception.

Of course, any scholar studying the transformation of Chinese art in its modern history pays attention to the period covering the late 1970s to the 1990s. These processes are of great interest to art historians in Ukraine who focus on Chinese art from this time. However, in our opinion, these developments are only addressed in a preliminary manner within Ukrainian art criticism. To gain a deeper understanding, it is necessary to incorporate the latest publications by Chinese researchers in order to compare the internal perspectives of these processes with their external analysis.

Based on this, this publication includes an analysis of several scientific works by contemporary Chinese researchers. Bao Fusheng and Li Juan examine the transformations in Chinese art as a whole within the specified chronological framework. Li Weifan focuses on the development of art in one of China's central provinces. Chang Xinyuan explores the transformation of landscape art in the 1980s, and this theme is further developed into the 1990s by Li Jingyi and Tang Yiping, with a continued emphasis on regional characteristics.

Key words: landscape painting by Chinese artists, fine art in China in the late 20th century, recent influences in Chinese art.

Вступ. Як відомо, пейзажний жанр у мистецтві Китаю з давніх часів мав особливе місце і значення. Спочатку, як це й притаманно ранньому мистецтву, воно було пов'язано із сакральним світом. Однак, затвердившись у цій якості, так званий «шань-шуй» і надалі залишався не просто мистецтвом, а носієм важливих сакральних і моральних настанов. Відповідно, китайські митці привносили у «шань-шуй» ті нові ідеї і настанови, які були покликані до життя історико-культурним розвитком Китаю. Так він увібрав у себе філософсько-ідеологічні погляди буддизму і конфуціанства, і, завдяки цьому, вийшов на вищий «державницький» рівень, коли до творчості у «шань-шуй» долучалися навіть китайські імператори. З іншого боку, те, що можна умовно назвати китайськими художніми «течіями», теж по-своєму трактували «шань-шуй», збагачуючи мистецькі підходи до цього вічного «жанру».

Не дивно, що революційний, для Китаю, початок ХХ століття, не залишив осторонь і розвиток пейзажу, додавши відтепер здобутки європейського мистецтва. Після утворення КНР і встановлення нової ідеології, сакральні елементи у пейзажі формально відійшли у минуле. Проте сам пейзаж у мистецтві не пішов у минуле, змінилися погляди на нього. Тепер він став, по-перше, «реалістичним», і, по-друге, повинен був оспівувати здобутки нової влади, тобто технічні і промислові перетворення, які змінювали старі ландшафти.

Чергова ідеологічна зміна, а саме відхід від політики «Культурної революції», також відобразилася на пейзажі так званого «періоду шрамів». Нарешті, у 1980-х сформувався нова ідейна концепція індивідуалізації творчості митця. Саме ці процеси, їх розвиток, обумовлюють й до сьогодні ставлення до пейзажу в китайському образотворчому мистецтві, ось чому дана тема, та її виклад у китайських дослідників є зараз дуже важливою у царині мистецтвознавчого осмислення.

Матеріали та методи. Мета статті – проаналізувати публікації молодих дослідників з Китаю, які репрезентують сучасні погляди на історію китайського мистецтва та

його розвиток з кінця 1970-х до початку 1990-х років, зокрема у царині пейзажу. Відповідно до мети цієї публікації, у статті будуть проаналізовані дослідження молодих китайських мистецтвознавців. Їх погляди на зміни у китайському мистецтві в означений період і вплив на розвиток пейзажу відображають мистецтвознавчі погляди у сучасному Китаї. Зокрема це дослідження Бао Фушен, Лі Вейфань, Лі Цзіньї, Лі Цзюань, Тан Іпін, Чанг Сіньюань.

Названі дослідники по різному обирають фокус свого дослідження. Так Бао Фушен та Лі Цзюань розглядають перетворення у китайському мистецтві в цілому у названих хронологічних межах. Лі Вейфань концентрується на розвитку мистецтва в одній з центральних китайських провінцій. Чанг Сіньюань описує трансформації пейзажного мистецтва у 1980-ті роки, а далі цю тему, також з фокусом на регіональних особливостях, і продовжуючи на 1990-ті роки, розвивають Лі Цзіньї і Тан Іпін.

Оскільки стаття побудована на аналізі сучасних досліджень, використані аналітичний, порівняльний, історіографічний методи.

Результати. Наприкінці 1970-х – на початку 1980-х років, коли в Китаї змінюється політична ситуація з відходом від принципів «Культурної революції», молоді художники знову отримують можливість знайомитися із «західним мистецтвом», як в цілому називали у Китаї мистецькій досвід Європи та США. Формують і перші «закличні» формули, звернені до молодих художників, наприклад, вивчати «західні» композиційні схеми і нову мову мистецтва, раніш небачену у Китаї [6]. Важливим для подальшого розвитку став і заклик повернутися до «суб'єктивності» у мистецтві, що, на наш погляд, можна вважати поверненням суб'єктності самому митцю, над яким не повинні нависати ідеологічні державні догми.

Як це притаманно Китаю, ці заклики були сформульовані «зверху», тобто відповідали новій державницькій лінії на розвиток всіх сфер китайського суспільства, в тому числі й мистецтва. Звісно, у перших публічних виступах ця нова лінія висловлювалася ще

двоїсто, як це прозвучало, наприклад у промові художника Лі Шаовеня: «Зараз всі дивляться у майбутнє, відкривають двері і вікна і бачать тенденції розвитку Світу. Сьогоднішній світ ніяк не може співвідноситися з поняттям «декадентський». Ми не будемо посуватися вперед, якщо наш плуг завжди будуть тягнути корови» [5]. Наведена фраза наповнена метафорами і порівняннями, однак всі вони зрозумілі як ознаки нових тенденцій. Китай повинен вийти з ізоляції по відношенню до навколишнього Світу, який стрімко розвивається. У недавні часи Китаю не вистачало новизни, він був замкнений, а отже відставав у своєму розвитку і продовжував залишатися у минулому, яке треба відкинути, щоби просуватися вперед.

Щодо практичного заклику цих нових лозунгів, то за словами китайських дослідників, «першою ластівкою» для молодого покоління китайських художників стала спонтанна «Виставка живопису 12 чоловік» 1979 року у Шанхаї. Дійсно, молоді митці виставили там свої «аполітичні» роботи, у тому числі пейзажі, виконані в імпресіоністичній манері. А на початку 1980 року виникає й перша незалежна мистецька організація, відома під назвою «Зіркова асоціація живопису», яка проголосила повернення до «вільного мистецтва». І далі на початку 1980-х років виникають численні молодіжні групи митців у провінціях Хунань («Група Хуайхуа»), Хейлунцзян (харбінська «Північна художня група»), Цзянсу («Молодіжна художня група Цзянсу») та інших місцях. У назвах окремих груп, наприклад «Товариство живопису бур'янів», відчувається суспільний виклик, а в частому використанні епітету «експериментальний живопис», бажання вийти за межі дозволеного. Численні виставки, які починають проводити у цей період мали різну спрямованість, з одного боку можна було побачити зовнішні прояви декадансу і нігілізму, з іншого пошуки нових форм. Починає формуватися новий погляд на урбанізм, як територію стриманості і, навіть, відчуженості [4].

Шлях для молодих частково відкривали й ті художники старшого покоління, які до приходу комуністичної влади у Китаї

встигли повчитися за кордоном та засвоїти деякі авангардні мистецькі прийоми і техніки. Під час «Культурної революції» вони були вимушені замовчувати свої мистецькі вподобання, творити в єдиному стилі так званого «соціалістичного реалізму». Однак тепер отримали можливість на схилі свого творчого життя повернутися до наробків своєї молодості. Таким, наприклад, став У Гуанчжун, який в другій половині 1940-х років вчився у паризькій Школі витончених мистецтв. У китайських дослідженнях його творчість оцінюють як тонке поєднання китайських класичних принципів мистецтва тушшю із полуабстрактними формами. Такий підхід не порушував естетику, тобто «красу» мистецького твору але робив такий твір «сучасним» [6].

Одним із передвісників повороту у сфері образотворчого мистецтва стала жорстка дискусія між прихильниками старих принципів і адептами оновлення. Приводом для неї у 1984 році стала офіційна «Шоста Національна художня виставка». Молоді митці висловили незадоволення тим, що виставка демонструє виключно старі сюжетно-тематичні підходи. У цьому ж році вони провели фактично альтернативну виставку і під «миролюбною» назвою «Міжнародна молодіжна виставка миру» показали в своїх роботах звернення до «західних» напрямів і прийомів, зокрема, до сюрреалізму. На цьому фоні широке обговорення мала стаття молодого критика Лі Сяошаня «Мій погляд на сучасний китайський живопис», опублікована в червні 1985 року. Основний пафос публікації містився в заяві про «кінець китайського живопису». Далі пояснювалося, що в Китаї століттями розвивалася техніка живопису але не змінювалася ідеологія і форми, що призвело до застою і відставання самої системи китайського живопису [6].

У листопаді 1985 року відбулася «Запрошувальна виставка китайського живопису Хубей», організована відомим реформатором у царині живопису тушшю Чжоу Шаохуа, поряд з роботами, виконаними у традиційній манері, на ній були представлені й експериментальні твори, які продовжували

реформаторську лінію, намічену ще художником з Тайбея, якого добре знали у КНР – Лю Госун. Узагалі, на 1985–1987 роки приходить пік виставок нового спрямування, за приблизними підрахунками за цей час безпосередньо у виставках та мистецьких акціях взяло участь більше 4 тисяч чоловік. Не могла не відгукнутися на такий потужний рух і мистецька критика. Так, в м. Ухань у 1985 році було створено новий журнал з промовистою назвою «Тенденції художнього мистецтва» у якому містилися публікації, присвячені новим виставкам і тенденціям у мистецькому житті провінції Хубей [4].

Значні розміри Китаю багатство і розмаїття його природних зон не могли не вплинути і на розвиток сучасного мистецтва пейзажу. Так у 1980-ті роки група молодих художників об'єдналася, щоби оспівувати район Гуансі, звідки вони були родом, створюючи цілі серії робіт. І надалі виникають регіональні групи художників, які оспівували свою місцевість. Сучасні китайські дослідники називають серед них: школу живопису Ліннань, школу живопису Чаньань; школу живопису Цзяннань та інші [6].

На думку Лі Цзюань, після різкого ривку у мистецькому житті Китаю, у 1987–1989 роках намітився спад. Дослідник пояснює це зміною ситуації в країні. Це зміна економічного курсу, завдяки якому на перший план виступили питання промисловості, торгівлі, підтримка підприємництва та економічних ініціатив. Окрім цього, починається критика «зверху» крайніх форми ліберального руху у політиці, а отже і в культурі та мистецтві. У якості прикладу вчений наводить події навколо «Виставки сучасного китайського мистецтва» 1989 року в Національному художньому музеї в Пекіні, тобто на головному виставковому майданчику країни. Треба врахувати, що за рік до цієї події відомий пекінський критик та куратор Ху Цунь (Лі Сяньтін) опублікував редакторську статтю у впливовій газеті «Китайське образотворче мистецтво», де увів поняття «велика душа», під яким розумівся особливий дух часу, що поєднував китайську традицію та «західні» впливи. У концепції виставки 1989 року він

спробував втілити цю саму «велику душу». Попри те, що авангардних робіт було виставлено небагато, з перших днів виставки стали поступати анонімні погрози і виставка то закривалася, то відновлювала роботу але врешті-решт її остаточно закрили і, в цілому, вона пропрацювала усього два тижні [4].

Дійсно, китайські дослідники мистецтва особливо підкреслюють, що митці 1980-х шукають нові шляхи у власному стилі, хоча й роблять це дещо хаотично, вони вбачають своїм основним завданням відхід від «однаковості» живопису попередніх робіт, беручи за приклад та орієнтуючись на різні напрями «західного» сучасного живопису. У той же час нині у китайському мистецтвознавстві звучать й досить категоричні заяви про те, що означений період був тільки підготовкою до розквіту «справжнього» китайського пейзажного живопису, який настає тільки з 1990-х років. Називаються й численні імена митців нового покоління, мистецтво яких характеризує цей новий період розквіту китайського національного пейзажу: Чень Цзюнде, Чжан Дунфен, Хун Лін, Чжао Кайкунь та ін. [1, с. 7].

Наведені думки свідчать про те, що оскільки пейзаж залишається базовим жанром для китайського мистецтва, він сприймається своєрідним лакмусом, що реагує на ті перетворення, які відбуваються з китайським соціумом. 1990-ті роки відзначаються початком стрімкого руху до урбанізації Китаю. І вже у 1992 році Цянь Сюесень маніфестує необхідність розробки нової концепції міського пейзажу, спираючись на пейзаж класичний, тобто природний. У Пекіні митцями навіть була створена «Асоціація по вивченню міського пейзажного живопису» [6]. Митці, які увійшли в цю асоціацію, наголосили, що вони шукають нові лінії перетинів і відносин між дуальним парами: людина-та-місто, місто-та-природа, природа-та-людина. Ландшафт, історія місцевості, історія міста та його давні пам'ятки і нова архітектура, усе це, переплавлене митцем у єдиному горнілі, повинно скласти основу нового міського пейзажу.

Якщо брати загальні підходи до пейзажного живопису, то, на думку сучасних китайських

дослідників, у 1990-ті роки остаточно склалися три основні напрями у новітньому китайському мистецтві, що, як вже вказувалося вище, обумовлено процесами взаємодії між світовим і китайським мистецтвом. Таку точку зору викладає дослідник Бао Фушен. Перший напрям можна назвати новітнім реалізмом, бо він є міксом реалістичного погляду на природу, але художньо поданий через прийоми імпресіонізму. У цьому напрямку для китайських митців важливо зберігати фігуративність зображеного пейзажу. Однак самого тільки формального поєднання вже недостатньо, не менш важливо, щоби у пейзажі відобразився характер митця, настрої, з яким писався пейзаж.

Другий напрям пов'язаний з абстрактним живописом. Описуючи цінність цього напрямку, Бао Фушен вказує на пошуки у гармонічному співвідношенні геометричних форм і кольорових об'ємів. Він пояснює, що кольором можна позначити не тільки широту або глибину у мистецькому творі але й передати емоційний стан. На його думку основні мистецькі елементи, такі як лінія, крапка, колір у правильному поєднанні здібні показати водночас простоту і велич природи [1, с. 11–12].

Найменш сприятливим у китайському мистецтві, за словами Бао Фушена, є третій напрям, який дослідник пов'язує з концептуальним мистецтвом. Пояснюючи таке відношення до цього напрямку, він стверджує, що у традиційному пейзажі людина сполучається з природою, в той час як концептуальний живопис свідчить про кризу та розрив у цих відношеннях. Базова ж причина такої ситуації полягає в тому, що «цей напрям пейзажного олійного живопису не звертає уваги на сам живопис, важливими є тільки ідеї та їх вираження» [1, с. 12]. Хоча ми не можемо повною мірою погодитися з оцінкою концептуального мистецтва у дослідженні Бао Фушена, бо нам вона здається надмірним узагальненням творчості різних художників, проте важливо знати її, адже така думка дійсно має місце у китайських мистецьких колах і, відповідно, мистецтвознавстві.

Розвитку першого із наведених напрямів, а саме новітнього реалізму, сприяли і розмаїті природні умови, які сприяли розвитку регіонального живопису, коли художники спеціалізуються на своєрідній мистецькій промоції певних територій. Пейзаж, в такому випадку, стає одним з головних напрямків цієї промоції, бо він презентує своєрідність цього природного куточку Китаю для глядачів не тільки з цього регіону але й за його межами.

Звісно, і в цьому випадку, китайські дослідники мистецтва вказують на базові принципи, які продовжують пов'язувати пейзаж з ідеологічно-політичними настановами. Так дослідник Тан Іпін спрямовує своє дослідження на групу художників, які в 1980–1990 роки змальовували пейзажі басейну ріки Хуанхе, тобто територію, яка вважається історичним та природним регіоном, який в давні часи постав у якості «колиски» китайської цивілізації. Порівнюючи означений період зі створенням пейзажів Хуанхе у 1950–1970 роки, Тан Іпін відмічає наступні важливі характеристики: якщо раніше ідеологія вимагала зображувати природу на тлі «революційних досягнень», тобто комуністичного устрою Китаю, то в 1990-ті роки виникає нова ідеологічна настанова, згідно якій природа повинна сполучатися з простими людьми, які живуть у цьому природному середовищі і взаємодіють з нею [5, с. 23].

Цей принцип, на думку Тан Іпіна, реалізується, наприклад, у пейзажах Дуань Чжен-цзя. Ось як дослідник змальовує, наприклад, враження від картини «Літня Хуанхе»: митець «використовує перебільшені прийоми при зображенні сцени переправи, на картині відбувається порівняння між природою і гребцями, які постають надзвичайно маленькими, ми не бачимо обличчя гребців та вираз їх емоцій, у цей момент гребці і човен вже стали одним цілим, самотньо змагаючись з бурхливою водою ріки» [5, с. 23].

Важливо додати, що наведене, у якості прикладу, полотно, водночас належить і до так званого новітнього реалізму. І просторове, і кольорове рішення у цій картині дуже близькі до експресіонізму Ріка, човен і люди у ньому дійсно утворюють єдину масу,

виконані хаотичними експресіоністичними мазками та відтінками трьох кольорів – чорного, брунатного, жовтого. Так саме, у цих кольорах, подана і лінія горизонту, з ледь наміченим далеким берегом, який зливається із захмареним грозовим небом і рікою. Тобто формально можна вважати цю роботу фігуративною та сюжетною, але насправді цим і обмежується «реалізм» зображеного, бо і техніка, і кольори, і настрої роботи візуально відправляють глядача до набутків європейського неакадемічного мистецтва ХХ століття.

Аналогічну ситуацію можна побачити й у дослідженні Лі Цзіньї, присвяченого творчості відомого митця Чао Ге, який у своїх пейзажах багато зображував таку своєрідну китайську територію, як Внутрішня Монголія. З цього приводу Лі Цзіньї характеризує творчість художника як «почуття через розум». На думку дослідника, Чао Ге створює свої пейзажі, сполучаючи історію та природу, історію та мистецтво і через ці сполучення створює пейзажі, передаючи «внутрішню сутність» цієї території, колись наповненої важливими історичними подіями [3, с. 33]. Отже у дослідженні Лі Цзіньї також наголошується на важливості осмислення пейзажу, як відображення культурних особливостей історичних регіонів Китаю.

Висновки. Таким чином, на думку китайських дослідників, початок чергових змін у образотворчому мистецтві Китаю

припадає на кінець 1970-х років, коли відбувається критичне переосмислення політики «Культурної революції». Звісно, у КНР такі зміни звично відбуваються «зверху», тобто ініційовані владними структурами. Проте означені зміни масово підтримуються і «знизу», безпосередньо митцями які радо відгукуються на заклик «індивідуалізації» у художній творчості. Причому ці процеси осмислюються в Китаї як вихід з періоду чергової «ізоляції» і можливість знайомства з новими тенденціями у мистецтві «Західного світу». Пік мистецької активності просякнутих новими ідеями китайських художників, припадає на 1985–1987 роки. У цей час пейзажний живопис рівноправно розвивається у трьох напрямках: реалістичний, абстрактний, концептуальний. Після чого настає короткий період «перегріву», а «зверху» знову відновлюється критика «надмірного лібералізму» у китайському мистецтві.

Однак вже з початку 1990-х років, на думку китайських дослідників, відбувається наступний етап у розвитку пейзажу. Це відхід від механічного копіювання «західних» підходів, у першу чергу це стосується сучасних мистецьких напрямів, і спроба відшукати формулу «національного» пейзажу. У зв'язку з цим також велика увага приділяється регіональному пейзажу, який повинен репрезентувати єдність китайської культури в її розмаїтті.

Література:

1. 包福生.当代中国风景油画的艺术语言研究.云南师范大学出版社.昆明市.2015年第04期 .50页 [Бао Фушен. Художня мова сучасного китайського олійного пейзажного живопису. Юньнанський університет. 2015. Вип. 4. 50 с.].
2. 李伟凡.20世纪90年代以来新疆风景油画的绘画语言研究. 新疆艺术学院出版社.乌鲁木齐市. 2020年第08期.63页 [Лі Вейфань. Дослідження художньої мови пейзажного олійного живопису в провінції Сінцзян у 1990-ті роки. Сінцзянська академія мистецтв. 2020. Урумчі. 2020. Вип. 8. 63 с.].
3. 李静怡.朝戈风景画的艺术风格研究.陕西师范大学出版社.西安市.2024年第09期.57页 [Лі Цзіньї. Дослідження художнього стилю пейзажного живопису Чао Ге. Педагогічний університет Шеньсі. 2024. Вип. 9. 57 с.].
4. 李娟.论“85 新潮美术运动”.武汉大学出版社.武汉市.2024年第12期.207页 [Лі Цзюань. Про художній рух «85 «Нових хвиль»». Уханський університет. 2024. Вип. 12. 207 с.].
5. 唐 一 平.2 0 世纪 8 0 - 9 0 年代黄河题材油画作品研究.西北师范大学出版社.兰州市.2023年第 02期 .63页 [Тан Іпін. Дослідження теми «Жовтої ріки» (Хуанхе) в олійному живописі 1980 – 1990 рр. Північно-Західний педагогічний університет. 2023. Вип. 2. 63 с.].

6. 常心愿. 20世纪80年代以来山水画现代转型研究. 云南师范大学出版社. 昆明市. 2021年第08期. 63页 [Чанг Сіньюань. Сучасні трансформації у пейзажному живописі з 1980-х років. Юньнанський педагогічний університет. 2021. Вип. 2. 63 с.].

References:

1. 包福生. 当代中国风景油画的艺术语言研究 [Artistic language of modern Chinese oil landscape painting]. 陕西师范大学出版社. 西安市. 2024年第09期. 57页 [in Chinese].
2. 李伟凡. 20世纪90年代以来新疆风景油画的绘画语言研究 [A study of the artistic language of landscape oil painting in Xinjiang province in the 1990s]. 新疆艺术学院出版社. 乌鲁木齐市. 2020年第08期. 63页 [in Chinese].
3. 李静怡. 朝戈风景画的艺术风格研究 [A study of the artistic style of Chao Ge's landscape painting]. 陕西师范大学出版社. 西安市. 2024年第09期. 57页 [in Chinese].
4. 李娟. 论“85 新潮美术运动” [About the artistic movement "85 New Waves"]. 武汉大学出版社. 武汉市. 2024年第12期. 207页 [in Chinese].
5. 唐 一 平. 20世纪80-90年代黄河题材油画作品研究 [Study of the theme of the "Yellow River" (Huanghe) in oil painting 1980-1990] 西北师范大学出版社. 兰州市. 2023年第02期. 63页 [in Chinese].
6. 常心愿. 20世纪80年代以来山水画现代转型研究 [Modern transformations in landscape painting since the 1980s]. 云南师范大学出版社. 昆明市. 2021年第08期. 63页 [in Chinese].

УДК 7.05:766

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.4>**Гілязова Наталія Михайлівна,**

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри дизайну

Закладу вищої освіти «Університет Короля Данила»

ORCID ID: 0000-0002-7054-2089

nataliya76g@gmail.com

ПРИРОДНІ ФОРМИ В ОБ'ЄКТАХ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ: МЕТОДИ СТВОРЕННЯ

Метою статті є дослідження природних форм у вітчизняних об'єктах графічного дизайну з наміром виявлення та аналізу методів їх створення. У статті розглянуто основні прийоми стилізації, композиційні вирішення та охарактеризовано колористичні особливості створення об'єктів дизайну. У статті виявлено, що в дизайні об'єктів українського графічного дизайну (логотипи, товарні знаки, етикетки, упакування) поширено застосування природних форм, які створені за допомогою різноманітних підходів у стилізації, колористиці та композиції. Використання природних мотивів сприяє досягненню балансу між художньою виразністю та функціональністю. Це підсилює емоційний зв'язок із глядачем і забезпечує інтеграцію природних принципів у сучасний дизайн.

За результатами дослідження проведено комплексний аналіз природних форм в об'єктах графічного дизайну. Виділено характерні особливості використання стилізації, кольорових та композиційних рішень для передачі природності та органічності форм. Зокрема, підкреслено роль стилізації як інструмента зміни природних елементів у художньо виразні та функціональні зразки. Кольорові рішення розглядаються як засіб створення гармонійного візуального сприйняття, що викликає асоціації з природним середовищем. Узагальнено методи адаптації природних елементів для розробки естетично гармонійних об'єктів дизайну.

Особливості застосування природних форм в дизайн-об'єктах та їх створення, які виявлені під час дослідження, можуть стати в пригоді практикуючим дизайнерам у проєктуванні більш адаптивних, екологічних та емоційно привабливих продуктів графічного дизайну.

Ключові слова: природні форми, стилізація, колористика, композиція, дизайн, об'єкти графічного дизайну, методи, підхід.

Hiliazova Nataliia. NATURAL FORMS IN GRAPHIC DESIGN OBJECTS: METHODS OF CREATION

The purpose of the article is to study natural forms in domestic graphic design objects with the intention of identifying and analyzing the methods of their creation. The article discusses the main stylization techniques, compositional solutions and characterizes the coloristic features of creating design objects. The article reveals that in the design of Ukrainian graphic design objects (logos, trademarks, labels, packaging), the use of natural forms created with the help of various approaches to stylization, coloring and composition is widespread. The use of natural motifs helps to achieve a balance between artistic expression and functionality. This enhances the emotional connection with the viewer and ensures the integration of natural principles into modern design.

Based on the results of the study, a comprehensive analysis of natural forms in graphic design objects is carried out. The characteristic features of the use of stylization, color and compositional solutions to convey the naturalness and organicity of forms are highlighted. In particular, the role of stylization as a tool for changing natural elements into artistically expressive and functional designs is emphasized. Color solutions are considered as a means of creating a harmonious visual perception that evokes associations with the natural environment. The methods of adaptation of natural elements for the development of aesthetically harmonious design objects are generalized.

The peculiarities of using natural forms in design objects and their creation, which were revealed during the study, can be useful for practicing designers in designing more adaptive, environmentally friendly, and emotionally appealing graphic design products.

Key words: natural forms, stylization, coloring, coloristics, composition, design, graphic design objects, methods, approach.

Вступ. У світі дизайну, графічного зокрема, залучення природних форм у проєктній діяльності завжди було і залишається дуже поширеним. Природа є безмежним джерелом натхнення для дизайнерів, адже її форми, кольори й текстури мають унікальну здатність викликати емоції та викристалізувати концептуальні ідеї.

У творчості дизайнера ключову роль відіграє високо розвинута уява, оскільки саме вона сприяє втіленню художньої ідеї твору. Завдяки методам і прийомам стилізації, композиції, кольору митець створює оригінальні та виразні об'єкти графічного дизайну.

На прикладі відомих і малознаних українських зразків графічного дизайну можна виділити основні прийоми та тенденції їхнього створення.

Матеріали та методи. У роботі використано системний підхід, який передбачає збирання фактичних даних і натурних обстежень, спеціалізованих наукових матеріалів із зазначеної проблеми та систематизацію отриманих фактичних даних про створення і застосування природних форм у графічному дизайні. Для виявлення основних прийомів стилізації, колористичних рішень та композиційних особливостей природних форм задіяно метод аналізу. Також, використано образно-стилістичний метод для висвітлення стильових рис та своєрідності авторських підходів дизайнерів.

Автори В. Михайленко, С. Прищенко у своїй публікації ґрунтовно дослідили та виокремили провідні сучасні методи та прийоми стилізації природних форм у дизайні. До цієї ж теми зверталися С. Ключко, О. Мазніченко, М. Пічкур. Застосування природних форм у контексті українського народного мистецтва зачіпає Н. Удріс-Бородавко у книзі «Графічний дизайн з українським обличчям».

Аналізуючи наукові дослідження та публікації які пов'язані з використанням природних форм у графічному дизайні дає підстави стверджувати, що на сучасному етапі ця тема висвітлена недостатньо. Відсутні, зокрема, комплексні дослідження українських авторів.

Результати. Особливість розробки композиції об'єктів графічного дизайну полягає

у творчій трансформації природних аналогів, частковому або повному перетворенні форми, кольору, а також манері вирішення – символічній, площинній, декоративній чи асоціативній.

Один із ключових графічних виражальних засобів у проєктуванні – стилізація природних аналогів. Під час стилізації застосовують обрані методи – автор свідомо запозичує риси конкретного стилю у процесі творення; використовує найбільш характерні стильові ознаки для оздоблення: колір, фактура тощо; створює декоративну форму наслідуючи зовнішні властивості природних об'єктів.

Стилiзацiя полягає у досягненні декоративності, змістовності та стильової виразності композиції шляхом узагальнення, спрощення й абстрагування форми, кольору, деталей об'єкту. Для цього використовують різноманітні прийоми стилізації: декорування, коли природна форма дещо спрощена, але об'єм та колір залишаються незмінними; абстрагування, коли загальне позбавлене конкретності на основі геометричних фігур та плям неправильної форми; прийом комбінаторики, де синтезують світлини, графічні й орнаментальні елементи, геометричні форми тощо [5, с. 106].

Українські науковці визначили основні методи стилізації, що, на наш погляд, є вагомим внеском у сучасну дизайн-науку: метод аналогій, метод трансформації, метод асоціацій, метод комбінування, метод формалізації [4, с. 124].

Колір у графічному дизайні відіграє важливу роль, сприяючи реалізації його комунікативної та виражальної функції. Окрім цього, є важливим формотворчим компонентом, який задіюють відповідно до конкретної ситуації з урахуванням психофізіології та естетики. Він сприймається не окремо, а у синкретичній єдності з певними природними аналогами чи предметами, їхньою формою, функціональністю, призначенням тощо, що у результаті викликає певні асоціації.

Завдяки кольору дизайн-об'єкти мають сильніший емоційний вплив на глядача. У композиції колірне рішення визначає виразність і запам'ятовуваність об'єкту. Кольорове

наповнення привертає більше уваги, ніж монохромне. З одного боку, впливає впливає на глядача безпосередньо, привертаючи увагу, формуючи необхідні емоції та асоціації. З іншого, – бере бере участь у композиції, реалізуючи принципи її гармонізації. Завдяки кольору визначається домінанта, підпорядкування, рівновага в композиції.

Особливості сприйняття кольору, що ґрунтуються на асоціаціях і пов'язані з природними формами, повинні враховуватися при проєктуванні будь-якого об'єкту дизайну. Власне один із важливих принципів графічного вираження базується саме на асоціаціях, які виникають у глядача, і як наслідок – йому стає зрозумілим зміст.

Логотип (фірмовий знак), що має на меті інформувати, привертати увагу, легко сприйматися і запам'ятовуватися, є показовою сферою використання природних форм у дизайні. З метою досягнення цільності графічної форми і змісту, що важливо під час проєктування, є вдале застосування методів стилізації та природного аналогу, який має яскраво виражені характерні ознаки. Якщо ж форма природного аналогу містить велику кількість складних елементів, це може призвести до нечітких асоціацій, що утруднить візуальний відбір логотипу. Вибір простих і впізнаваних форм забезпечує зрозумілість та легкість у сприйнятті символіки [1, с. 41].

Використання стилізованих природних аналогів можна побачити у дизайні брендів, що пов'язані із доглядом за тваринами, – зоомагазини, ветеринарні клініки, притулки тощо. Такий підхід допомагає досягти правильних асоціацій у глядача та обумовлює єдність графічної форми і змісту.

Яскравим прикладом є український бренд MasterZoo (товари для домашніх тварин), оновлення якого розробила креативна агенція ТАКТИКА у 2023 році (рис. 1). Логотип складається з графічного знаку і текстової частини. Графічна частина – це спрощене фронтальне зображення голови тваринки, виконане контурною лінією однакової товщини. Вдало впорядкована форма привертає до себе увагу за рахунок симетричного укладу. Особливість стилізації цього знаку полягає у тому, що він

може викликати у глядача різні асоціації, оскільки «не прочитується» конкретний природний аналог, на підставі (основі) якого відбулася трансформація. А, отже, кожен глядач може побачити «своє» – чи то kota, чи собаку, чи якусь іншу тварину. Кольорове поєднання фіолетового кольору для графічного знаку та зеленого у текстовій частині гармонійно доповнюють логотип.

Окрім логотипу для бренду MasterZoo також розроблено фірмові ілюстрації із зображенням різних тварин. Вони виконані у вигляді замальовки від руки чорним маркером лінійно та доволі схематично, проте в одній стилістиці, що забезпечує їх візуальну цілісність. Це дозволяє акцентувати увагу на ключових елементах форми й структури, уникаючи зайвих деталей. Така графічна подача дозволяє розміщувати їх на постерах, рекламних буклетах, упакуванні тощо [6].

Цікавий, на наш погляд, є логотип притулку для тварин «Сіріус», створений на основі природних аналогів: сформований зі знаку і тексту (назви) (рис. 2). Знак – це фронтальне зображення kota і собаки (до половини), які тримаються за лапи, в місці перетину яких утворюється серце. У цьому логотипі відсутні декоративні чи графічні елементи, форма тварин заповнена одним кольором. Тварини інтерпретовані спрощено й узагальнено, проте абрис залишено незмінним, що надає впізнаваності. Жовто-гарячий колір, обраний для знаку, не є випадковим, оскільки асоціюється із радістю та теплом. Окрім того, жовтий вважається потужним кольором, який привертає увагу та кидається у вічі. Підсилює знак текстова частина, виконана чорним кольором.

Будь-яка природна форма має свої, характерні тільки для неї, ознаки. На багатьох фірмових знаках можемо бачити конфігурацію, що є похідною практичного аналізу будови природної форми, наприклад, риби, тварини, листя дерев, квітки тощо. Головним є те, що зображувана форма відповідає особливостям діяльності, викликає певні асоціації та доносить потрібну інформацію до аудиторії.

Тому, зазвичай, компанії, що виробляють чи продають органічні товари – продукти харчування, напої, косметика, засоби гігієни, чи



Рис. 1. Логотип бренду MasterZoo



Рис. 2. Логотип притулку для тварин «Cipius»

ліки, здебільшого обирають логотипи в основі котрих лежить природна форма дерева, листя, квітів. Такий вибір підкреслює природність і натуральність продукції бренду, а також асоціюється з користю, красою та гармонією. Природні форми – як символ – ідеально відображають філософію бренду, спрямовану на природний і екологічний підхід до створення власного продукту. Невипадкова і кольорова гама, використана в оформленні органічної продукції – різноманітна градація зелених відтінків. Якраз зелений колір викликає у глядача асоціації пов'язані з природою, свіжістю, натуральністю.

Український виробник рослинної доглядової косметики «VESNA» у 2015 році обрав для свого логотипу зображення квітки (рис. 3). Вона трансформована так, що консумент не може однозначно визначити, яка саме квітка зображена. Залишено лише загальний абрис без конкретної прив'язки до природного аналогу, але з чітким зчитуванням ідеї. Логотип виконаний контурною лінією однакової товщини темно-зеленого кольору, що додає йому сучасності, легкості та асоціацій із природністю. Такий мінімалістичний підхід підкреслює універсальність та естетичність знаку.



Рис. 3. Логотип ТМ «VESNA»

Ще одна українська ТМ «VitaminClub», що спеціалізується на виробництві косметики для догляду за волоссям, шкірою обличчя та тіла, у 2017 році для свого логотипу також обрала зображення квітки (рис. 4). Для створення знаку було використано метод формалізації: квітка інтерпретована у вигляді кульок, які розміщені по колу. Навколо основного мотиву такі ж кульки меншого розміру утворюють своєрідне обрамлення, яке завершує і замикає композицію. Така манера стилізації додає логотипу геометричної чіткості та впізнаваності, водночас зберігаючи асоціацію з природною формою першоджерела.

Кольорова гама логотипа виконана у жовто-зелених тонах, що підсилює асоціацію з природністю, свіжістю та екологічністю. Жовтий колір символізує енергію, тепло та життєрадісність, натомість зелений – гармонію, природну чистоту й турботу про навколишнє



Рис. 4. Логотип ТМ «VitaminClub»

середовище. Така палітра не лише привертає увагу, а й доносить до глядача ключову інформацію про органічність продукції бренду.

На пакуванні органічної продукції, що відповідає встановленим стандартам, зазвичай розміщуються екологічні знаки. В Україні з 2017 року затверджено державний логотип для маркування органічних товарів, автором якого є дизайнерка П. Макарова. Композиція складається з двох кіл жовтого та синього кольорів, які символізують сонце і воду. У місці перетину кіл утворюється зелений листок – знак екологічності та органічного походження продукції.

Інтерпретацію природних форм можемо спостерігати і в дизайні етикеток та пакуванні вітчизняних брендів. Різноманітне трактування та манера стилізації натуралістичних аналогів дозволяє досягти цілісного образного та пластичного вираження у зображенні.

Яскравим прикладом є етикетки, які створила дизайн-агенція GRA для ТМ «Уманський сидр» (рис. 5). Лінія сидру складається з трьох смаків – яблуко, груша і вишня, відповідно розроблено три етикетки, об'єднані єдиною стилістикою. Дослідниця Н. Удріс-Бородавко зазначає, що візуальність творчості М. Примаченко надихає багатьох українських дизайнерів [8, с. 20]. Зокрема, стала джерелом натхнення і для команди агенції, яка створила унікальний продукт, що поєднує традиції і сучасний дизайн.

Основним елементом етикетки є зображення гілки дерева з плодами, укладеної по горизонталі. Симетрично-ритмічна композиція має вигляд стрічкового орнаменту, де

листя та плоди дерева рівномірно повторюються, що є впізнаваним мотивом. Інтерпретовані методом трансформації та асоціації, гілка і плоди надають зображенню декоративності та виразності, акцентуючи увагу на естетиці природних форм і їхньому символічному значенні. Взоруючись на джерело, команда авторів задіяла яскраву та насичену кольорову гаму для етикеток, що підсилює їхній декоративний ефект. Для грушевого смаку обрано жовто-оранжеві плоди на бірюзовому тлі, для вишневого – темно-червоні ягоди на рожевому фоні, а для яблучного сидру – жовті яблука на світло-фіолетовому. Такий вибір кольорів створює яскравий контраст і підкреслює індивідуальність кожного смаку. Чітка лінія гілки та листя, виконана лише у чорному кольорі на всіх етикетках, створює візуальну цілісність об'єктів та додає графічності й декоративності. Водночас це дозволяє кожній етикетці зберігати свою унікальність через різні кольорові рішення.

Серія пакування для чайної продукції «TEA KEY», розроблена агенцією GBS, теж заслуговує на увагу (рис. 6). Усі пакування витримані в єдиній стилістиці, що забезпечує упізнаваність бренду. Відмінності між ними полягають лише у кольорі смужки з написом виду чаю, що допомагає легко ідентифікувати кожен сорт продукції.

У центрі пакування розміщений великий ключ золотого кольору, верхню частину якого оздоблено стилізованою квіткою: утворена з мотиву чайного листя, що асоціюється із природним походженням продукту. Квітка виконана у чорному кольорі, проте кожен



Рис. 5. Етикетки для ТМ «Уманський сидр»



Рис. 6. Пакування для чайної продукції «TEA KEY»

листочок обведений золотим контуром, що надає елементу витонченості та підкреслює преміальність продукції. Золотий декор також впроваджено безпосередньо на листах, що створює відчуття розкоші. Фон пакування гармонійно розділений на дві частини по горизонталі. Нижня частина має крафтовий колір, на якому розміщено всю необхідну інформацію про продукт: назва, вид, вага. Верхня частина оформлена реалістично зображеними чайними листками, виконаними в золотисто-зелених і блакитних кольорах, що надає пакуванню елегантності та підкреслює натуральність продукту.

Отже, на основі опрацьованих зразків встановлено, що природні форми, адаптовані до

дизайн-об'єктів, створюються за допомогою різноманітних методів. Основним є манера стилізації, яка включає такі прийоми, як аналогія, трансформація, асоціація та комбінаторика. Ці підходи дозволяють дизайнерам переосмислювати природні форми, інтегруючи їх у сучасні проєкти таким чином, щоб вони зберігали свою органічну сутність, водночас відповідаючи функціональним та естетичним вимогам. Не менш важливою складовою є колористика, яка відіграє ключову роль у формуванні емоційного впливу дизайн-об'єкту. Завдяки фахово підібраний кольоровій палітрі створюють «правильні» асоціації, що підсилюють ідею, а також привертають увагу до дизайн-продукту.

Література:

1. Гілязова Н.М. Застосування біоформ у створенні логотипу. Традиції та інновації у сучасному дизайні: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Редакційно-видавничий відділ ЗВО «Університет Короля Данила». 2024. С. 39–42.
2. Ключко С.В., Мазніченко О.В. Методи стилізації природних форм у графічному дизайні. *Вісник КНУТД. Дизайн і ергономіка*. 2016. № 3. С. 1–11.
3. Михайленко В. Є., Кащенко О.В. Основи біодизайну: навч. посібник. Київ: Каравела, 2011. 224 с.
4. Михайленко В.Є., Прищенко С.В. Стилiзацiя природних форм у графiчному дизайнi та рекламi: формотворчi аспекти. *Технiчна естетика i дизайн*. 2012. Вип. 11. С. 121–129.
5. Пічкур М. Метод стилізації як засіб творчого розвитку майбутнього дизайнера на заняттях композиції. *Збірник наукових праць УДПУ*. 2014. № 10 (Ч. 3). С. 105–110.
6. Сайт агенції ТАКТИКА URL: <https://www.taktika.agency/cases> (дата звернення 8.01.2025)
7. Сайт агенції GRA URL: <https://graagency.com/brand-umansky-cider/> (дата звернення 12.01.2025)
8. Удріс-Бородавко Н. Графічний дизайн з українським обличчям. Київ: ArtHuss, 2023. 204 с.

References:

1. Hiliarzova, N.M. (2024). Zastosuvannia bioform u stvorenni lohotypy [Application of bioforms in logo creation]. *Traditions and innovations in modern design: materials of the AllUkrainian Scientific and Practical Conference*, 39–42 [in Ukrainian].
2. Kliuchko, S.V., & Maznichenko, O.V. (2016). Metody stylizatsii pryrodnykh form u hrafichnomu dyzaini [Methods of stylization of natural forms in graphic design]. *KNUTD Bulletin. Design and ergonomics*, 3, 1–11 [in Ukrainian].
3. Mykhailenko, V.Ye., & Kashchenko, O.V. (2011). Osnovy biodyzainu [Basics of biodesign]. Kyiv: Karavella [in Ukrainian].
4. Mykhailenko, V.Ye., & Pryshchenko, S.V. (2012). Stylizatsiia pryrodnykh form u hrafichnomu dyzaini ta reklamі: formotvorchi asptkty [Stylization of natural forms in graphic design and advertising: formative aspects]. *Technical aesthetics and design*, 11, 121–129 [in Ukrainian].
5. Pichkur, M. (2014). Metod stylizatsii yak zasib tvorchoho rozvytky maibutnoho dyzainera na zaniattiakh kompozytsii [The method of stylization as a means of creative development of the future designer in composition classes]. *Collection of scientific papers of USPU*, 10 (3), 105–110.
6. Sait ahentsii TAKTIKA. Retrieved from <https://www.taktika.agency/cases> (Accessed: 8.01.2025)
7. Sait ahentsii GRA. Retrieved from <https://graagency.com/brand-umansky-cider/> (Accessed: 12.01.2025)
8. Udris-Borodavko N. (2023). Hrafichniy dyzain z ukrainckym oblychcham [Graphic design with a Ukrainian face]. Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].

УДК 7.02+7.038.6+75.071.1]:(477)*Жив:003.077

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.5>**Го Цзінюань,**

аспірантка факультету образотворчого мистецтва
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0009-0002-1050-9030
491163831@qq.com

Тесленко Ірина Олегівна,

кандидат мистецтвознавства,
завідувачка кафедри аудіовізуального мистецтва
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0000-0001-8898-2704
teslenko.iryana@ksada.org

МІСЦЕ І РОЛЬ КАЛІГРАФІЧНИХ НАПИСІВ У ТВОРАХ ОЛЕКСАНДРА ЖИВОТКОВА

Метою дослідження є аналіз особливостей використання каліграфічних написів у творах О. Животкова як засобу художньої виразності, який поєднує традиції сакрального мистецтва, сучасної естетики та символізму. В статті проаналізовано роль текстових фрагментів в загальній композиції, їхнє символічне значення та взаємодію з цілісним візуальним образом картини. Розглядаються роботи з серії «Кіт» (2007), циклів «Дороги. Напрямок на Північний Схід» (2013), «Робота з біблійними текстами» (2012), «До питання про непальські тханки» та окремі твори інших періодів. У статті виокремлено три основні типи роботи з текстом, які простежуються в творах О. Животкова: рукописний текст, що вкриває тло зображення, текстові фрагменти у чітко окресленому полі, а також каліграфічні елементи як декоративне обрамлення. Представлено спробу інтерпретації використання означених підходів з точки зору збагачення образності художнього твору. Визначено, що текст у роботах художника виконує як семантичну функцію, так і композиційну, впливає на загальну ритміку твору. Каліграфічні написи в картинах художника взаємодіють із символами, такими як круг або хрест, що сприяє їх звучанню як образу сакрального таємного знання. У статті розглянуто зв'язок творчості О. Животкова з традиціями давніх папірусів, з середньовічним мистецтвом Далекого Сходу, де текст і зображення нерідко утворюють єдину художню структуру. Використання каліграфії як засобу художньої виразності додає роботам ефекту історичної глибини, зануреності в архайчні шари культури. Цьому сприяє нерозбірливість, іноді розмитість тексту, темне тло розташування зображення. Зазначені прийоми створюють ефект загаковості, залучаючи глядача до спроб інтерпретації змісту. Показано, що інтеграція тексту в живописний простір картин О. Животкова є важливим художнім прийомом, що надає творам миття особливого медитативного характеру, занурюючи глядача у простір смислових і візуальних взаємозв'язків.

Ключові слова: українське сучасне мистецтво, каліграфія, авторська техніка, традиція, постмодернізм, сакральне мистецтво.

Guo Jingyuan, Teslenko Iryna. THE PLACE AND ROLE OF CALLIGRAPHIC INSCRIPTIONS IN THE WORKS OF OLEXANDER ZHYVOTKOV

The aim of the study is to analyze the features of the use of calligraphic inscriptions in the works of O. Zhyvotkov as a means of artistic expression, which combines the traditions of sacred art, modern aesthetics and symbolism. The article analyzes the role of text fragments in the overall composition, their symbolic meaning and interaction with the holistic visual image of the painting. The works from the series "Cat" (2007), the cycles "Roads. Direction to the North East" (2013), "Work with Biblical Texts" (2012), "On the Question of Nepalese Thangkas" and individual works from other periods are considered. The article identifies three main types of work with text that can be traced in the works of O. Zhyvotkov: handwritten text covering the background of the image, text fragments in a clearly defined field, as well as calligraphic elements as a decorative frame. An attempt is presented to interpret the use of the above-mentioned approaches from the point of view of enriching the imagery of the work of art. It has been determined that the text in the artist's works performs both a semantic and compositional function, influencing the overall rhythm of the work. Calligraphic inscriptions in the artist's paintings interact with symbols, such as a

circle or a cross, which contributes to their sounding as an image of sacred secret knowledge. The article examines the connection of O. Zhivotkov's work with the traditions of ancient papyri, with medieval art of the Far East, where text and image often form a single artistic structure. The use of calligraphy as a means of artistic expression gives the works the effect of historical depth, immersion in archaic layers of culture. This is facilitated by the illegibility, sometimes blurring of the text, and the dark background of the image. These techniques create the effect of mystery, involving the viewer in attempts to interpret the content. It is shown that the integration of text into the pictorial space of O. Zhivotkov's paintings is an important artistic technique that gives the artist's works a special meditative character, immersing the viewer in the space of semantic and visual relationships.

Key words: Ukrainian contemporary art, calligraphy, author's technique, tradition, postmodernism, sacred art.

Олександр Животков – український художник, чия творчість вирізняється особливою чуттєвістю до форми, текстури та символіки. У багатьох його роботах, особливо починаючи від 2000-х років важливу роль відіграють каліграфічні елементи, які гармонійно інтегруються в загальну структуру композицій. Текстові фрагменти в роботах художника утворюють враження архайчності, нагадують про традицію давніх рукописів і заглиблюють в традиції культур Сходу – з притаманним їм синкретизмом тексту та зображення. Використання рукописних фрагментів в живописних та графічних роботах митця посилює їхнє символічне навантаження – автор ніби створює місток між сучасністю і давно минулою традицією манускриптів, літописів та іконопису, що вказує на постмодерністичний метод його творчості. Текст в роботах О. Животкова одночасно виступає як семантичний елемент та як структурна частина композиції, яка задає ритм роботи. У якості художнього прийому митець нерідко використовує нерозбірливість написання літер і багатошаровість рукопису, що додає роботам ефекту старовинності, а відповідно й загадковості, яка спонукає глядача уважно вдивлятися у зображення.

На сьогодні окремих досліджень, присвячених аналізу ролі текстів в роботах О. Животкова немає, однак дослідники творчості художника, такі як О. Петрова, О. Авраменко, К. Донін, І. Балтазюк, Д. Корсунь звертають увагу на цю особливість його манери [1–4, 5, 6, 7, 8, 9]. Так, мистецтвознавиця, мисткиня і філософиня О. Петрова в статті, присвяченій висвітленню філософсько-естетичного змісту творчості художника відзначає, що введені до композиції виконані каламусом тексти доцільно розглядати в контексті протоархайки як стилістичної складової художнього

висловлювання митця. Щоправда, на нашу думку, більш коректним було б визначення «неопротоархайка», оскільки термін «протоархайка» тісно пов'язаний із сталим уявленням про історичні етапи розвитку світового мистецтва і вживати його по відношенню до мистця-постмодерніста можна з великою долею умовності.

Як стилістичний анахронізм кваліфікує цю тенденцію Г. Вишеславський, характеризуючи мистецькі пошуки художників «Нової хвилі», які уникали в своїй творчості політичної тематики, натомість перебували у діалозі з історією мистецтва, що обумовило їхню любов до праісторичних культур, роботу з архайкою (українською чи інших народів), повагу до європейських модерністських рухів «зеро», «інформель» [10, с. 96].

На наявність парафраза сакральних текстів в серії робіт О. Животкова «До питання про непальські *тханки*» вказує О. Авраменко. Вона припускає, що в такий спосіб художник здійснює власні повсякденні записи на роботах, тим самим уможливно перетворює кожен миттєвий людський буття на священну мить» [5, с. 202]. Також, О. Авраменко вказує і на іншу функцію каліграфії, яку вона виконує в роботах митця – орнаментальну. Вона зазначає, що «написи набирають сили зображення, чарівливого ритмізованого орнаменту, вплетеного в композицію» [5, с. 203]. Дослідниця підкреслює, що їх можна читати, а можна сприймати як візерунок та інтерпретує використання О. Животковим текстових фрагментів як прагнення зрілої людини «озвучити» сокровенні глибини власної душі [5, с. 203].

Арт-куратор та фотограф К. Донін звертає увагу на те, що в окремих серіях О. Животков пише тексти «всюди»: «збоку, ззаду; він

закопується в дерево і кладе туди інший шматок дерева» та зазначає, що художник «пише нерозбірливим шрифтом, таким, який ви очікуєте побачити від лікаря загальної практики чи будь-якого іншого високоосвіченого професіонала, який просто робить записи, з яких ви можете прочитати свій діагноз і прочитати свої молитви» [6, с. 37]. К. Донін поетично формулює, що текст в роботах О. Животкова – це своєрідний «транспортний засіб, за допомогою якого ви можете досягти свого Бога, попросити керівництва або зрозуміти інший вимір, який наблизить до духовного виміру» [6, с. 37].

Отже, можна констатувати що ряд авторів (К. Донін, Д. Корсунь) виділяють наступні тексти, введені в поле зображення надають живопису О. Животкова інтертекстуальності. Д. Корсунь пише, що їх можна сприймати як «послання автора або навпаки, запис прийнятого автором послання» [9, с. 62]. К. Донін трактує нерозбірливість письма як ознаку високоосвіченого професіонала – в даному випадку художник постає як посередник між божественним і людським, що нагадує роль художника в системі сакрального мистецтва Середньовіччя. Інші функції текстових фрагментів в картинах О. Животкова – фіксація миттєвості (О. Авраменко), вираження авторської програми твору (І. Балтазюк) і, за О. Петровою, введення тексту у поле зображення як художній засіб, що формує протоархаїчну стилістику творів художника.

Додамо, що використання каліграфічних написів варіюється О. Животковим від серії до серії, простежуються певні закономірності звернення до текстових фрагментів у композиціях, вимальовується типологія функціонування писемних фрагментів в роботах, що потребує подальшого дослідження, результати якого викладені в запропонованій статті.

Матеріали та метод. Матеріали дослідження складають роботи О. Животкова із циклів «Дороги. Напрямок на північний Схід» (2013), «Робота з біблійними текстами» (2012), «До питання про непальські тханки», а також певна кількість робіт різних етапів творчого шляху художника. До матеріалів дослідження відносяться також праці, присвячені творчому

доробку Олександра Животкова та дослідження, в яких аналізуються загальні тенденції розвитку українського мистецтва постмодерної доби [2, 10]. Методологія дослідження поєднує формально-стилістичний, семантичний, контекстуальний аналіз.

Результати. Для аналізу було відібрано роботи Олександра Животкова, в яких простежується введення тексту у поле зображення як художній прийом. У Животкова простежується декілька типів використання тексту в композиції, а саме: рукописний текст, який повністю вкриває тло, на якому розташований центральний фігуративний елемент картини (рис. 1, рис. 2, рис. 3, рис. 4); другий варіант – «врізання» текстового фрагменту в композицію в чітко окреслене, правильної геометричної форми поле, на зворотному боці роботи (рис. 6, 7, 8); третій спосіб роботи з текстом – «скоропис як рама» – рукописний текст, який розташований на рамі картини або так, що він обрамляє зображення (рис. 11, 12).

Поєднання зображення і тексту, які утворюють єдину композицію, простежуємо в «Роботі № 2 із серії «Кіт». Текст, що оточує центральне зображення, розташований на межі рами і самого полотна. Він виконує роль декоративного елементу, оскільки формує мерехтливий ритм простору, а також сприяє створенню ефекту недомовленості, транслює певну ідею про зміст, який вислизає від глядача, трансформуючись у текстові рядки, які складно прочитати. Стиль написання тексту нагадує спонтанні записи чи замітки, які виглядають як нотатки автора «на полях», що єднає підхід художника з традицією



Рис. 1. Олександр Животков. Робота № 2 із серії «Кіт». 2007



**Рис. 2. Олександр Животков.
Робота № 1 з циклу «Робота з біблійними
текстами». 2012**



**Рис. 3. Олександр Животков.
Робота № 2 з циклу «Робота з біблійними
текстами». 2012**



**Рис. 4. Робота № 13 із серії
«До питання про непальські тханки»**



**Рис. 5. Утагава Кунійосі.
50 героїчних історій Тайхейкі. 2009. 1847–1850**

середньовічних рукописів, наголошуючи на підкресленій рукотворності зображення.

Форма букв нерівномірна, експресивна, що додає ефекту імпульсивності, відчуття того, що думки записувалися на хвилі натхнення, тож автор в такий спосіб символічно фіксує момент «тут і зараз», апеляція до якого при-
таманна творчості О. Животкова і цілому.

Текст в цій картині не тільки оточує фігуру, а ніби «проростає» в простір зображення і ця взаємодія надає роботі відчуття живого діалогу між мовою та образом. Відсутність

рамок дозволяє рядкам гармонійно вписуватися в загальний стиль зображення.

Так само невід'ємною частиною композиції стає текст в картинах серії «Робота з біблійними текстами» (рис. 2, 3), «До питання про непальські тханки» (рис. 4) де він виконує кілька важливих функцій. По-перше, відбувається жива взаємодія тексту та інших елементів і глядач спостерігає, як текст накладається на графічні форми і стає їхньою частиною, що створює єдність між словом і малюнком. Для більш виразної демонстрації



Рис. 6. Олександр Животков. Робота № 4 з циклу «Дороги. Напря́м на Північний Схід». 2013. Авторська техніка. Зворотній бік

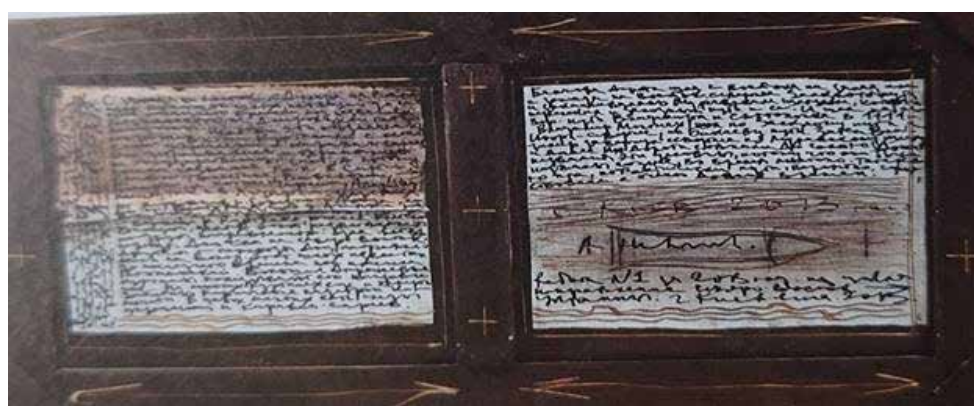


Рис. 7. Олександр Животков. Робота № 1 з циклу «Дороги. Напря́м на Північний Схід». 2013. Авторська техніка. Зворотній бік



Рис. 8. Олександр Животков. Робота № 5 з циклу «Дороги. Напря́м на Північний Схід». 2013. Авторська техніка

того, як функціонує текст в полі зображення було проведено порівняльний аналіз роботи О. Животкова із циклу «До питання про непальські тханки» (рис. 4) і японської гравюри *укійо-е*, в якій текст вкриває майже повністю вільне тло зображення. Аркуш Утагава Кунійосі із серії «50 героїчних історій Тайхейки» (1847–1850) презентує абсолютно

іншу художню традицію – це японська ксилографія *укійо-е* пізнього періоду Едо, однак, нас цікавить саме прийом поєднання тексту і зображення в одній площині аркуша (рис. 5). Як відомо, в героїчній гравюрі (*муся-е*) текст підтримував зображення змістовно – в ньому розкривалася історія зображеного персонажа, тож прийом поєднання тексту і зображення



Рис. 9. Грецький магічний папірус. 4 ст. н. е.



Рис. 10. Папірус Едвіна Сміта. XVI ст. до н. е.

був обумовлений тематикою і функцією гравюри в міській культурі середньовічної Японії. На контрасті з гравюрою особливо фактурно проступає естетична та символічна функція тексту у Животкова: скоропис композиційно врівноважує зображення і стає частиною його структури. Дрібні літери утворюють рядки, в яких відчувається експресія авторського висловлювання, втім, як часто у спостерігаємо у художника – легко прочитати

його не вдасться, тож у поєднанні з центральним напіваабстрактним, монументальним узагальненим образом він додає роботі ефекту загадковості і нібито уособлює послання із глибини віків.

Знов ми спостерігаємо, як використання рукописного шрифту додає роботі відчуття особистого втручання автора та автентичності.

Окреме місце серед каліграфічних фрагментів в творах О. Животкова посідають



Рис. 11. Олександр Животков. Місце Могриця. Груновка. Миропілля. До дня народження Миколи Шудри. 2010

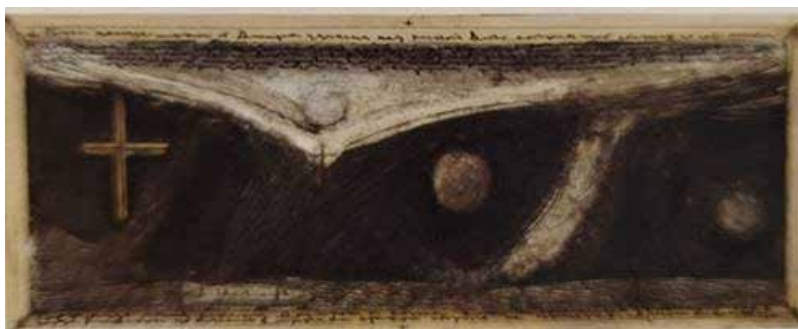


Рис. 12. Олександр Животков. Київські пагорби. 2012

великі тексти, розташовані на зворотному боці картин (рис. 6, 7, 8). Прочитати їх повністю неможливо, око вихоплює лише окремі слова і глядач переживає відчуття маленької перемоги або радості першовідкривача. Як відмічає дослідниця І. Балтазюк, «побудова композиції бере витoki у стародавній писемності, коли один символ може символізувати слово, речення і навіть цілий текст» [7, с. 62]. На підтвердження самостійної ролі тексту наведемо поетично виразний опис тексту як повноправного учасника композиції у О. Животкова, який дає мистецтвознавець Д. Корсунь: «Тексти нашаровуються, провалюються, горбляться, розмиваються, течуть по руслах, розжарюються і остигають <...> вони змінюють семантику» [9, с. 214]. Як можна помітити стиль написання текстів нагадує давньоєгипетські та грецькі папіруси (рис. 9, 10).

Текст в сприйнятті глядача набуває змістовного навантаження, яке доповнює або контрастує з графічною частиною роботи. Він, на нашу думку, існує в просторі зображення як самостійна одиниця, не є коментарем та поясненням до зображення і виконує роль засобу вираження думок та почуттів автора, перш за все, за рахунок своїх візуальних характеристик: ритміки, товщини лінії і сили натиску, тощо.

Тому важливо наголосити на декоративній функції тексту. Літери і слова вписані у загальну структуру роботи виглядають як орнамент, певний рисунок, що додає графічній складності роботі. Крім того, розташування тексту і розмір літер створюють певний ритм і динаміку. Важливу роль в стилістичному рішенні роботи відіграє фактура написання – нерівність ліній і нерозбірливість його частин створюють ефект старовинного документа, що надає роботі в цілому ефект історичності. Виникає своєрідна містифікація: глядач відкриває для себе зворотній бік роботи, щільно вкритий рядками тексту, і на мить у нього виникає відчуття, що в них криється ключ до вичерпного розуміння художнього твору, бо європейській культурі як культурі книги, з її глибокими традиціями коментування притаманна особлива повага до слова і тексту. Тож якщо зміст фактично абстрактної роботи

вислизає чи передбачає безліч трактувань, то текст дає надію, яка в свою чергу так само лишається примарною, бо текст прочитати практично неможливо. І тоді мереживо скоропису стає тим самим прийомом формуванню простору для медитативного споглядання.

Важливо звернути увагу й на те, що в окремих роботах текст розміщено у контексті символів, таких як круг та хрест – архаїчних за походженням, що вертають глядача у дохристиянську добу і це підсилює символічне звучання робіт (рис. 11, рис. 12). Враження старовинності закріплює загальний колорит картин О. Животкова – приглушений, з переважанням темних землястих натуральних відтінків.

Висновки. Таким чином, як показав аналіз наведених робіт, порівняння різних способів роботи з каліграфічними фрагментами, можна стверджувати, що текст в роботах Олександра Животкова перш за все, є важливим елементом зображення та засобом художньої виразності. Він також дозволяє глядачеві поєднувати візуальне сприйняття із розумовим осмисленням. Поєднання образу та тексту обумовлює багатозначність робіт художника: текст підсилює образ та навіть створює можливість різних інтерпретацій. Нерозбірливість тексту стає певним тригером для глядача – з одного боку ритміка тексту дозволяє відчутти емоцію художника і водночас, глядач, в намаганні розшифрувати стрімкий візерунок текстових рядків знов і знов відчувається відкривачем прихованого одкровення. Текст інтегрується в поле зображення як повноправний виражальний засіб сучасного мистецтва, який співіснує з візуальним образом і додає йому нового сенсу.

Каліграфічні елементи надають роботам художника ритмічності: скоропис О. Животкова у поєднанні з обмеженою палітрою кольорів, акцентуацією уваги на фактурі та формі набуває в роботах митця візуальної чіткості, простоти і через це сприймається як потужний виразний елемент зображення.

За допомогою каліграфічних фрагментів художник створює діалог між сучасним мистецтвом і традиціями. Його роботи, як було показано, перебувають в комунікації з широким

спектром художніх шкіл різних часів та народів – від писемної традиції давнього світу, європейських середньовічних кодексів до традиції середньовічного мистецтва Сходу (Японії, Китаю, Індії). В такий спосіб відбувається наближення до прихованого, на очах глядача матеріальне ніби перетворюється на духовне і сакральне.

Література:

1. Петрова О. Білі вікна, чорні дороги. Протоархаїка Олександра Животкова. Третє Око: Мистецькі студії: Монографічна збірка статей. Ін-т проблем сучас. мистец. АМ України. К. : Фенікс, 2015. С. 316–324.
2. Петрова О. Мистецький Київ 1990-х. Реконструкція. Київ: Publish Pro, 2019. 480 с.
3. Петрова О. Парадоксальний час та метафора у проєктах українського контемпорарі арт. Третє Око: Мистецькі студії: Монографічна збірка статей. Ін-т проблем сучас. мистец. АМ України. К. : Фенікс, 2015. С. 74–88.
4. Петрова О. Міфологія Олександра Животкова. Дзеркало тижня. 2017. 09 червня. URL: http://zn.ua/ukr/ART/mifologiya-oleksandra-zhivotkova-245070_.html (дата звернення: 10.10.2023)
5. Аврамеко О. Запрошення до медитації. Капітал. 6 грудня 2013, п'ятниця, №162 (162)
6. Donin K Variations in stone. Alexander Zhyvotkov. Cardboard. Wood. Stone. Kyiv: Stedley Art Foundation, 2018. 176 p.
7. Балтазюк І. Символи-домінанти етносу у творчості київських митців. Українська академія мистецтва. 2022. Вип. № 32. С. 59–66.
8. Балтазюк І. Роль архетипів у збереженні національної ідентичності. Theoretical and empirical scientific research: concept and trends. Volume 4. July 24, 2020. Oxford, United Kingdom. P. 125–127.
9. Цит по: Балтазюк І. Символи-домінанти етносу у творчості київських митців. Українська академія мистецтва. 2022. Вип. № 32. С. 59–66.
10. Вишеславський Г. Contemporary art України – від андеграунду до мейнстріму. Київ : ІПСМ НАМ України, 2020. 256 с.: іл.

References:

1. Petrova, O. (2015). Bili vikna, chorni dorohy. Protoarkhaika Oleksandra Zhyvotkova [White Windows, Black Roads. Protoarchaic by Alexander Zhyvotkov]. *Tretie Oко: Mystetski studii: Monohrafichna zbirka statei. In-t problem suchas. mystets. AM Ukrainy. – Third Eye: Mystical Studies: Monographs of the State. Art Studios: Monographic Collection of Articles. Institute for Problems of Contemporary Art*. Kyiv: Feniks. 316–324 [in Ukrainian]
2. Petrova, O. (2019). *Mystetskyi Kyiv 1990-kh. Rekonstruktsiia. [Artistic Kyiv 1990s. Reconstruction]*. Kyiv: Publish Pro [in Ukrainian].
3. Petrova, O. (2015). Paradoksalnyy chas ta metafora u proektakh ukrainskoho kontemporari art. [Paradoxical time and metaphor in Ukrainian contemporary art projects]. *Tretie Oко: Mystetski studii: Monohrafichna zbirka statei. In-t problem suchas. mystets. AM Ukrainy. – Third Eye: Mystical Studies: Monographs of the State. Art Studios: Monographic Collection of Articles. Institute for Problems of Contemporary Art*. Kyiv: Feniks. 74–88 [in Ukrainian].
4. Petrova, O. (2017). Mifologiya Oleksandra Zhivotkova [The Mythology of Olexander Zhyvotkov]. *Dzerkalo tizhnnya*. 2017. 09 chervnya – Mirror of the Week. Retrieved from https://zn.ua/ukr/ART/mifologiya-oleksandra-zhivotkova-245070_.html [in Ukrainian].
5. Avrameko, O. (2013). Zaproshennia do medytatsii [Invitation to Meditation]. *Kapital*. 6 hrudnia 2013, piatnytsia, №162 (162) [in Ukrainian]
6. Donin, K. (2018). Variations in stone. [Alexander Zhyvotkov. Cardboard. Wood. Stone]. Kyiv: Stedley Art Foundation 176 p. [in Ukrainian]
7. Baltazyuk, I. (2022). Symvoly-dominanty etnosu u tvorchosti kyivskykh myttsiv [Dominant symbols of ethnicity in the work of Kyiv artists]. *Ukrayinska akademIya mistetstva – Ukrainian Academy of Arts*. 32, 59–66 [in Ukrainian]
8. Baltazyuk, I. (2020). Rol arkhetyviv u zberezheni natsionalnoi identychnosti [The role of archetypes in preserving national identity]. *Theoretical and empirical scientific research: concept and trends*. Volume 4. July 24, 2020. Oxford, United Kingdom. P. 125–127. [in Ukrainian]
9. Cit.: Baltazyuk, I. (2022). Symvoly-dominanty etnosu u tvorchosti kyivskykh myttsiv [Dominant symbols of ethnicity in the work of Kyiv artists]. *Ukrayinska akademIya mistetstva – Ukrainian Academy of Arts*. 32, 59–66 [in Ukrainian]
10. Vysheslavskiy, G. (2020). Contemporary art Ukrainy – vid andehraundu do meinstrimu. [Contemporary art of Ukraine – from underground to mainstream]. Kyiv: IPSM NAM of Ukraine, 2020. 256 [in Ukrainian]

УДК 687.01-051:[659.153:687.016](477)"364"

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.6>**Дихнич Людмила Петрівна,**

кандидатка історичних наук, професорка,

завідувачка кафедри фешн та шоу-бізнесу

Київського національного університету культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0003-1778-7551

dl5020640@gmail.com

КОНЦЕПЦІЇ ОЛЕКСАНДРА ДЕ БЕТАКА У ПОСТАНОВКАХ МОДНИХ ПОКАЗІВ

Висвітлення засобами масової інформації відомостей про показ дизайнера найчастіше супроводжується коментарями щодо виробів колекції, участі топ-моделей та запрошених гостей. Поза увагою широкого кола споживачів моди залишається особистість продюсера та режисера-постановника модного показу. Утім, саме від його креативності залежить просування нових зразків одягу. Найвідомішим постановником модних показів в Європі та США є Олександр де Бетак, французький продюсер заходів, якого вважають «революціонером» сучасних показів мод. У постійних пошуках новизни він позбувся багатьох усталених традицій та перетворив покази на масштабні мистецькі події.

Вивчено творчий шлях О. де Бетак: виявлено, що очолюючи свою міжнародну виробничу компанію Bureau Betak з 1990 року в Парижі, він організував понад 1500 модних показів. Найдрібніші деталі кожної презентації шанувальники моди пам'ятають з надзвичайною точністю.

Проаналізовано його підходи стосовно концепцій показів таких дизайнерів і брендів, як Dior, Saint Laurent, Fendi, Gabriela Hearst, Chloe, Jacquemus. Наголошено, що для продюсера показ є окремою формою поєднання творчості постановника, дизайнера, маркетингових цілей, режисерської та музичної складових. Серед локацій, які використовував Олександр де Бетак, виокремлено: міський простір біля природних об'єктів, мистецьких закладів і пам'яток; замський простір та ландшафт; закритий простір зі створенням цифрового супроводу, двовимірних та тривимірних зображень та елементів. З'ясовано, що головною метою для представлення показу продюсер ставить виявлення і демонстрацію оригінальних рис кожного будинку моди, створення нових відчуттів для відвідувачів, водночас пильнуючи за тим, щоби візуальні елементи не переважали над творами дизайнера.

Зазначено, що важливу роль у сучасних презентаціях іновацій дизайнера О. де Бетак відводить соціальним мережам, зокрема Instagram, вважаючи ресурс новим каналом та найбільшим ЗМІ у світі моди.

Ключові слова: дизайн одягу, покази моди, демонстрація одягу, фешн-образ, комунікація, постановка показу, продюсування.

Dykhnych Liudmyla. ALEXANDRE DE BETAK'S CONCEPTS IN FASHION SHOWS

Media coverage of a designer's show is most often accompanied by comments on the collection's products, participation of top models and invited guests. The personality of the producer and director of a fashion show remains beyond the attention of a wide range of fashion consumers. However, it is his or her creativity that determines the promotion of new fashion designs. The most famous fashion show director in Europe and the US is Alexandre de Betak, a French event producer who is considered a 'revolutionary' in modern fashion shows. In his constant search for novelty, he got rid of many established traditions and turned the shows into large-scale artistic events.

The article examines the creative path of O. de Betak: it was found that he has organised more than 1500 fashion shows since 1990, heading his international production company Bureau Betak in Paris. The smallest details of each presentation are remembered by fashion fans with extraordinary accuracy.

His approaches to the concepts of shows of such designers and brands as Dior, Saint Laurent, Fendi, Gabriela Hearst, Chloe, Jacquemus are analysed. It is emphasised that for a producer, a show is a separate form of combining the creativity of the stage director, designer, marketing goals, directorial and musical components. Among the locations used by Alexander de Betak are: urban space near natural objects, art institutions and monuments; suburban space and landscape; closed space with the creation of digital accompaniment, two-dimensional and three-dimensional images and elements. It is found that the main goal of the show is to identify and demonstrate the original features of each fashion house, to create new sensations for visitors, while making sure that visual elements do not prevail over the designer's works.

It is noted that O. de Batac plays an important role in modern presentations of designer's innovations in social networks, in particular Instagram, considering the resource to be a new channel and the largest media in the fashion world.

Key words: *fashion design, fashion shows, fashion demonstration, fashion image, communication, staging a show, production.*

Вступ. В останні десятиліття покази мод, синтезуючи дизайнерські інновації в одязі, режисерське бачення, музичний супровід, різноманітні локації, участь відомих моделей-демонстраторів одягу, маркетингові цілі, – перетворилися на найвпливовіші події у світі моди, а також на одну з масштабних форм візуальної комунікації. При цьому на шпальтах новин і спеціалізованих фешн-видань найчастіше висвітлюється ім'я дизайнера, особливості колекції одягу та участь топ-моделей, у той час поза увагою широкого кола споживачів залишаються особистості головного продюсера та постановника показу. Утім, саме завдяки взаємодії дизайнера колекції і постановника формується стилістика і формат презентації, яка відбувається один раз і залишається в історії модного будинку і в історії моди назавжди. У наш час терміни «продюсер показу», «режисер-постановник» ще ледве починають асоціюватися з їх творцем, конкретною особистістю. Саме тому назріла необхідність проаналізувати аспекти впливу постановника показу на особливості візуальної комунікації дизайнера-автора колекції з чисельною аудиторією споживачів і шанувальників його творчості.

У цьому році виповнилося 35 років тому, як один із нинішніх інсайдерів модної індустрії, колишній фотограф, француз Олександр де Бетак, сам того не усвідомлюючи, створив нову професію. Досвід міжнародної виробничої компанії Bureau Betak, заснованої у 1990 році, підтверджується вражаючою кількістю робіт: проведено понад 1500 показів на подіумних просторах для таких брендів, як Dior, Fendi, Calvin Klein, John Galiano, Jacquemus, Michael Kors, Berluti, Victoria's Secret та багатьох інших, написана книга «Betak: Fashion Show Revolution», відкрито три агенції – у Шанхаї, Парижі та Нью-Йорку.

Мета статті – проаналізувати особливості створення концепцій показу дизайнерів

відомим французьким постановником показів Олександром де Бетаком.

Матеріали та методи. Роль і можливості показу у представленні нової колекції дизайнера аналізуються у мистецтвознавчих дослідженнях досить фрагментарно. Показ мод у медійній споживчій культурі розглядає Р. Холлідей. Медіатизацію показів авторка аналізує як мікросвіт впливу онлайн-медіа на споживчу культуру. Як відзначає дослідниця, окрім того, що показ сучасної моди – це короткий одноразовий виступ у прямому ефірі, який представляє майбутню сезонну колекцію будинку моди чи бренду інсайдерам промисловості та запрошеним клієнтам, показ є місцем спілкування між корпораціями та споживачами, своєрідною «ареною», на якій перетинаються товари, персонал і промислові практики. Увага дослідниці торкається аспекту, коли через широку медіатизацію соціального життя та поширеність використання цифрових медіа в моді в останнє десятиліття, критики міркували, що живі покази мод можуть застаріти. Натомість, як спостерігає авторка, структура показу залишається незмінною [12].

Джерелами вивчення даної проблематики слугують малочисельні праці практиків фешн-показів, зокрема, нова книга О. де Бетака і О. Сінгер «Betak: Fashion Show Revolution» (Бетак: революція фешн-показів). У виданні представлена фото-ретроспектива з неопублікованими кадрами показів Крістіана Діора, Джона Гальяно, Вікторії Сікріт та інших дизайнерів. Автори книги і їх колеги-дизайнери обговорюють спогади про кожну постановку, що їх надихнуло та як виникли концепції з творчої та технічної точок зору.

Співавторка видатного постановника показів Саллі Сінгер, яка є критиком Vogue і креативним цифровим директором, зазначала: «До того, як я зустріла Олександра двадцять років тому, ніхто ніколи не писав про нього, і жодна

преса не розповідала про те, що відбувалося за лаштунками моди для того, щоб зробити її актуальною. Але я просто знала, що всі найефективніші та найцікавіші модні покази створюються цією людиною. Його вистави вражали своєю стислістю, – тим, як швидко він міг розповісти історію, так само, як і я це роблю, що є душею цифрових технологій» [2].

Важливим джерелами вивчення творчості О. де Батака є низка інтерв'ю з ним, у тому числі проведене Т. Ленталь. В ньому постановник показів наголошує на актуальності комунікаційного аспекту показів моди: «Комунікація сьогодні чи не важливіша за продукт. ... Великі люксові бренди, з якими ми працюємо, досягли такої потужності, що вони стали не просто модними брендами, а культурними трансляторами. ... Подіум, у найширшому сенсі, – досвід фізичної комунікації, серед форм якої покази, події, виставки, – є найефективнішим інструментом комунікації, і його ефективність постійно зростає» [2].

Методологія. У дослідженні використано комплекс методів: аналітичний, історичний, біографічний і порівняльний, а також методи формального та образно-стилістичного аналізу моделей колекцій дизайнерів, що допомогли розкрити стилістику і образність локацій проведення показів.

Результати. На початку кар'єри Олександр де Бетак почав займатися діяльністю, яка на той час не мала назви. У 1990 р. у Парижі, на вулиці Жан-Жака Руссо, він відкрив офіс, не схожий на традиційну прес-службу, а поверхом нижче американська дизайнерка Сібілла Сорондо Мелзинські, з якою він почав працювати, відкрила магазин Sybilla. Спочатку О. де Бетак займався просуванням колекцій бренду Sybilla, потім почав робити перші покази дизайнерки в Мілані, після цього в Токіо, Кіото, Кобе, Осаці, Мадриді. Також він займався художнім керівництвом для іспанського фотографа Хав'єра Вальхонрата, робив фотографії для мадридського журналу City, знаходив незвичайні обличчя для модельної агенції «L'Homme et la Femme» м. Токіо.

Надзвичайний інтерес представляє розповідь О. де Батака про розвиток показів моди у період 1990-х років. В інтерв'ю журналу

System він зазначав, що мав можливість подивитися великі покази того часу: Готьє (Gaultier), Мюглер (Mugler), Аззедин (Azzedine) та ін. Створення цих показів було повністю під керівництвом дизайнера, а виробництво показів повністю в руках прес-служб – внутрішніх, зовнішніх агенцій, або з їх взаємодією. Зовнішніми продюсерами були такі паризькі компанії, як прес-служба/консалтингова агенція зі зв'язків з громадськістю «2e Bureau» [3] і PR-агенції Катерини Міран «Catherine Miran» [4]. «Можливо, вони були менш видовищними, але коли щось не таке велике, це означає, що менше грошей, а менше грошей означає менше відповідальності, більше свободи, – стверджує продюсер. ... Те, про що я мріяв – це напрямок мистецтва та створення всіх інструментів комунікації: фото, реклама, покази мод, вечірки. Я влаштував величезну вечірку з приводу відкриття бутика Sybilla на Жан-Жака Руссо. І до мене почали звертатися дизайнери» [14].

Наступним етапом творчості О. де Батака була організація модних показів у Нью-Йорку в 1993 року. У цей час мистецьке середовище міста характеризувалося початком гранжу, розвитком андрогінності та концепції мінімалізму, до якої з інтересом поставилися європейці. Коли люди в Нью-Йорку запитували Олександра про його рід діяльності, він відповідав: «Я роблю модні покази: я консультую, роблю дизайн, концепцію, художнє керівництво, виробництво, кастинг, усе» [14]. Його клієнтами на той час були Ghost в Нью-Йорку, Prada в Мілані, незабаром він почав співпрацювати з Майклом Корсом та із запуском бренду Miu Miu.

У 1999 році він почав співпрацювати з будинком Dior – з дизайнерами Джоном Гальяно, Рафом Сімонсом і Марією Грацією К'юрі; партнерство з модним будинком тривало понад 25 років. Велике враження справив показ весняно-літню колекції Рафа Сімонса з Dior: за межами Лувру було створено 59-футову гору з 300 000 квітів (рис. 1). Колекція відсилала до спадщини дому моди з такими елементами наміста, як цифри «47» і «1947» – рік, коли Dior показав свою першу колекцію New Look [10].



Рис. 1. Dior. Показ колекції весна-літо 2016. Paris Fashion Week [1]

Відзначаючи спадщину французького бренду Dior, креативний директор Ентоні Ваккарелло та постановник показу Олександр де Бетак обрали місцем для показу колекції весна-літо 2018 в рамках Тижня моди в Парижі культову пам'ятку Густава Ейфеля (рис. 2). До проведення шоу залучили таких знаменитостей, як Кортні Лав, Робін Райт і Кейт Мосс. Простір в тіні знакової пам'ятки під відкритим небом, на березі Сени, підсвічувався повнокольоровим світлом. Піротехнічний дисплей, розроблений Bureau Betak, забезпечив гру зі світлом і тінню в акцентному об'єкті – у гуркоті «водоспаду» [10].

Колекція Fendi Men осінь-зима 2021 задумана дизайнеркою Сільвією Вентуріні Фенді та Олександром де Бетак як оптимістична пригода в рамках гри ілюзій. Кінематографічна послідовність, спроектована італійським художником Ніко Васкеларі, створює

простір для дефіле у супроводі ексклюзивного танцювального поп-треку «What Is Normal Today ft. Silvia», створеного відомим італійським музикантом Not Waving. Захоплюючий дзеркальний тунель, яким крокували моделі, створюється з лабіринту підвісних дверних прорізів, обрамлених кольоровим неоновим; разом з пульсуючою стелею футуристичного музичного відео було створено ілюзію нескінченно помножених модулів (рис. 3).

У колекції широкий спектр класичного чоловічого одягу передає грайливість. Моделі виходили з темряви і потрапляли в повний Technicolor різних насичених відтінків, що співпадали з кольорами одягу в палітрі дорожніх каменів – смарагд, кіновар, шафран, помаранчевий, фуксія, кобальт у поєднанні з чорним, темно-коричневим і кольору деревного вугілля. Підкладки, вставки та порізані шви пальт та френчів блимали контрастними



Рис. 2. Saint Laurent. Показ колекції весна-літо 2018 [10]



Рис. 3. Fendi. Показ колекції осінь-зима 2021 [8]

текстурами та відтінками. Результатом стало відверте свято кольору та світла [8].

Уругвайсько-американська модельєр Габрієлла Херст працює в індустрії моди всього лише п'ять років, однак вже відома як дизайнер якісного готового одягу. І хоча 2020 рік був нелегким для всіх дизайнерів у період Covid, і тиждень моди в Нью-Йорку постраждав від суттєвого зменшення учасників, Париж став кращим вибором для таких брендів, як Hearst. Олександр де Бетак неодноразово зазначав, що із зацікавленістю працює з молодими дизайнерами, і невеликий бюджет не означає для нього відсутність можливостей; допомогою тут слугують виразні локації, як, у даному випадку, дворики École des Beaux-Arts (Національної вищої школи витончених мистецтв) в Парижі, розташованої навпроти Лувру (рис. 4). Показ проходив із дотриманням соціальної дистанції, під музичний супровід іспанського співака Лейви. Hearst та її творча команда створили колекцію з виробів ручної роботи, доповнивши їх декором з бісеру, вишивки, мережива, а також шкіряними деталями. Унікальними елементами колекції є в'язані уругвайські пончо в стилі гаучо [15].

Показ весняно-літньої колекції від французького бренду Chloe, створеної Габрієлою Херст та реалізований Олександром де Бетаком, транслює повідомлення про необхідність доброзичливого ставлення до навколишнього середовища. Він відбувався перед собором Паризької Богоматері, на березі річки Сени, – далеко від тісних закритих локацій Тижднів моди в Парижі (рис. 5). Дизайнерка

продовжує спиратися на цінності ремісничої праці та збільшила кількість одягу, виготовленого майстрами вручну, позначеного нашитим символом спіралі. Для різнокольорових виробів у стилі печворк було використано тканину з моделей одягу попередніх колекцій Chloe. Одна з кашемірових суконь на кшталт пончо з синіми смужками була розписана вручну синім барвником на рослинній основі. Стильні прикраси-талісмани були зроблені з вже використаних ювелірних виробів. Серед тих, хто відвідав екологічний показ на відкритому повітрі на лівому березі Парижа, були актриси Джилліан Андерсон і Демі Мур [6].

Влітку 2020 року з нагоди святкування 10-річчя свого однойменного бренду, Simon Porte Jacquemus перевіз модний показ на лавандове килимове поле в його рідному Провансі. Постановка цього показу О. де Бетака викликала великий резонанс і стала «вірусною». Подіумом послугувала яскрава рожева смуга тканини, яка хвилеподібно пролягала більше ніж на 500 м крізь поле пурпурової лаванди, піднімаючись над пагорбом, і ніби зливаючись з яскравим блакитним небом провансу. Назва показу «Le Coup De Soleil» з французької означає «сонячні опіки», і літнє сонце надавало надзвичайно високу температуру. Всім запрошеним на показ був запропонований тубик лосьйону для засмаги, також відвідувачам проти сонця роздавали білі парасолі.

Вдалині, над горизонтом починали крокувати моделі, першою – аргентинська модель Міка Арганьярас у білому жакеті та у сукні з прозорого мережива. Кольорова палітра



Рис. 4. Gabriela Hearst. Показ колекції весна-літо 2021. Paris Fashion Week [11]



Рис. 5. Показу колекції Chloe Womenswear весна-літо 2022. Paris Fashion Week [6]

виробів колекції здавалася особливо доречною в пасторальному контексті, контрастуючи з яскраво-рожевою доріжкою «подіуму», виготовленою Bureau Betak. Сорочки з «пшеничним» принтом створювали настрій «як вдома», і схильність дизайнера обирати для утилітарного одягу яскраві кольори набула ще більшого сенсу у прагненні більше розкрити себе та показати, звідки він родом. Симон Порте Жакемюс надав «уніформі» французької сільської місцевості свіжого, чуттєвого настрою, що під час показу посилювалося саундтреком з композицій «Camille» Жоржа Делерю, «Moments In Love» Art of Noise і «Betty Et Zorg» Габрієля Яреда. Отже, в основі концепції показу – образ хлопчика із села, який колись мріяв, щоб його проекти привели до Парижу. І тепер це повернуло його додому [9].

Іншим модним показом, де аудиторія була адаптована до поточних обставин, але не менш захоплюючим, стала презентація колекції Jacquemus весна-літо 2021 з назвою «L'Amour». Подія, яка стала продовженням серії показів бренду на природі, як-от презентація на лавандовому полі, викликала захоплення публіки завдяки 600-метровій смузі через національний парк Вексен за межами Парижу. Ідея даного показу була оригінальною не лише з естетичної точки зору, але також ще й розумним способом включити заходи безпеки COVID у концепцію шоу, розмістивши аудиторію в пшеничному полі, розділивши всіх учасників.

Презентуючи як жіночий, так і чоловічий одяг, дизайнер торкнувся теми сталого розвитку: «Рік тому ми вирішили уповільнити наш цикл, показавши жіночий і чоловічий одяг разом. Це дозволяє нам зменшити кількість показів, об'єднати тканини для чоловічого та жіночого одягу та сповільнити темп для моєї команди та партнерів». Колекція – це «любовний лист» до сільської Франції з нейтральною кольоровою палітрою на тлі вражаючого пейзажу [13].

Як демонструють вищезгадані приклади, на початку роботи над концепцією показу перед О. де Бетак стоїть складне завдання: створити шоу, що запам'ятовується, і у той же час не перевантажить саму колекцію. За його переконанням, показ має допомогти зрозуміти колекцію, викликати емоції та залишитися в пам'яті як частина історії бренду, а не просто як феєрична вистава. Продюсер зазначає: «Я вважаю, що справжній успіх досягається тоді, коли громадськість асоціює спогади та емоції з брендом, і цей досвід слугує основою для розвитку бренду в майбутньому. Мені завжди хотілося винайти індивідуальний формат для кожного будинку. Справжній успіх залежить від емоцій; емоція є необхідним інструментом для пам'яті. Коли ти не сприяєш емоційному руху в свідомості людей – ти не справляєш враження» [14].

Разом з тим, що О. де Бетак щиро вірить, що аспект «живого» спілкування є справжньою необхідністю і людські емоції надзвичайно допомагають, він вказував на негативний бік



Рис. 6. Jacquemus.
Показ колекції весна-літо 2020 [16]



Рис. 7. Jacquemus.
Показ колекції весна-літо 2021 [13]



Рис. 8. Олександр де Бетак під час підготовки показу. 2017 р. [5]

регулярності: «...регулярність стає нудною і присипляє людей. Показ кожні шість місяців, в один і той же день, в тому самому місті, з тією ж аудиторією і в тому ж форматі... Навіть якщо ти змінюєш декор, акторський склад і музику, через деякий час стає нудно. Навіть якщо шоу незвичайне, зворушливе і щоразу запам'ятовується, як у МакКвіна і Гальяно, вони стають нудними» [14].

Слід відзначити, що Олександр де Бетак з цікавістю стежить за розвитком цифрового світу. У 2000 році він вирішив провести першу трансляцію показу Victoria's Secret. Сьогодні можливість подивитися показ із будь-якої точки світу є звичайною справою, а його трансляція з різних перспектив і на кількох інтернет-платформах є обов'язком організаторів будь-яких модних показів.

Коли в Instagram з'явилася можливість для Stories, команда Бетака адаптувала показ під їхню тривалість. Відтепер усі ключові моменти показу мають займати не більше 15 секунд. Особлива увага приділяється фінальному виходу моделей. Пильно спостерігаючи за тим, коли гості дістають зі своїх сумочок телефони і як довго переглядають інформацію, продюсер почав враховувати час, який знадобиться їм для зйомки «інстаграмного» моменту. Показовим прикладом

визнання продюсером значення соціальних мереж є розміщення персон Instagram на організованих ним показах. «Сьогодні Instagram – це новий канал, нова роль. Це найбільше ЗМІ у світі моди», – зазначав О. де Бетак [2].

Висновки. Отже, проаналізувавши підходи французького постановника показів Олександра де Бетака стосовно концепцій показів таких дизайнерів і брендів, як Dior, Saint Laurent, Fendi, Gabriela Hearst, Chloe, Jacquemus можна стверджувати, що показ є окремою формою поєднання творчості постановника, дизайнера, маркетингових цілей, режисерської та музичної складових. Олександр де Бетак підніс ідею показів до важливого комунікаційного засобу. Він використовував такі локації, як міський простір біля природних об'єктів, мистецьких закладів і пам'яток, заміський простір та ландшафт, закритий простір зі створенням цифрового супроводу, двовимірних та тривимірних зображень та елементів. Головною метою для представлення показу продюсер ставить виявлення і демонстрацію оригінальних рис кожного будинку моди, створення нових відчуттів для відвідувачів, водночас пильнуючи за тим, щоби візуальні елементи не переважали над творами дизайнера.

Проблематика комунікаційного потенціалу показів моди належить до актуальних напрямів сучасної мистецтвознавчої науки, оскільки синтезує творчість дизайнера і ринкових потреб; у подальших дослідженнях увагу буде зосереджено на вивченні концептуальних підходів у постановках модних показів українських дизайнерів.

Література:

1. Adamson T. Rihanna and Dior's mountain wrestle for attention in Paris. URL: <https://khqa.com/news/entertainment/rihanna-and-diors-mountain-wrestle-for-attention-in-paris>
2. Ainley M. The 'Fellini of fashion' Alexandre de Betak on the future of the runway. URL: <https://edition.cnn.com/style/article/alexandre-de-betak-fashion-show-revolution/index.html>
3. Bureau de presse, agence-conseil en influence et relations publiques, 2e BUREAU. URL: <https://www.2e-bureau.com/>
4. Catherine Miran PR Agency. URL: <https://www.crunchbase.com/organization/catherine-miran-pr-agency>
5. Cheng Z. Alexandre de Betak. URL: <https://www.zanetacheng.com/#/alexandre-de-betak-prestige-hong-kong-sept-18/>
6. Chloe attracts the stars at outdoor eco-show in Paris. URL: <https://ny1.com/nyc/manhattan/ap-top-news/2021/09/30/chloe-attracts-the-stars-at-outdoor-eco-show-in-paris>
7. De Betak A., Singer S. Betak: Fashion Show Revolution. Phaidon Press, 2017. 292 p.
8. De la Concha J. Fendi – Autumn 2021. URL: <https://dappertappermagazine.com/fendi-autumn-2021/>
9. De Leon J. Jacquemus Celebrates 10th Anniversary With a Collection for the Ages. URL: <https://www.highsnobiety.com/p/jacquemus-ss20-10th-anniversary-collection/>
10. Degori R. Saint Laurent returns to a familiar location for its ready-to-wear show in Paris. URL: <https://thespaces.com/saint-laurent-returns-to-a-familiar-location-for-its-ready-to-wear-show-in-paris/>
11. Fashion Week de Paris : Le défilé Gabriela Hearst printemps-été 2021. URL: <https://www.vanityfair.fr/mode/diaporama/fashion-week-de-paris-le-defile-gabriela-hearst-printemps-ete-2021/60893>
12. Halliday R. The Live Fashion Show in Mediatized Consumer Culture. URL: https://www.academia.edu/111654965/The_Live_Fashion_Show_in_Mediatized_Consumer_Culture
13. Jacquemus 'L'Amour' Spring/Summer 2021. URL: <https://www.pusspusmagazine.com/jacquemus-lamour-spring-summer-2021/>
14. Lenthal T. «The adrenaline carried me for over 30 years». Interview with Alexandre de Betak. URL: <https://system-magazine.com/issues/issue-22/show-space-alexandre-de-betak>
15. Portee A. Gabriela Hearst Reveals Her SS21 Collection, A First From Paris With Uruguayan Influence. URL: <https://www.forbes.com/sites/allysonportee/2020/10/04/gabriela-hearst-reveals-her-ss21-collection-a-first-from-paris-with-uruguayan-influence/>
16. Simon Porte Jacquemus celebrated his 10 Years Anniversary with an amazing runway show. URL: <https://www.fashiontrendsetter.com/v2/2019/07/02/jacquemus-spring-summer-2020-collection/>

References:

1. Adamson, T. (2015). Rihanna and Dior's mountain wrestle for attention in Paris. Retrieved from: <https://khqa.com/news/entertainment/rihanna-and-diors-mountain-wrestle-for-attention-in-paris>
2. Ainley, M. (2017). The 'Fellini of fashion' Alexandre de Betak on the future of the runway. Retrieved from: <https://edition.cnn.com/style/article/alexandre-de-betak-fashion-show-revolution/index.html>
3. Bureau de presse, agence-conseil en influence et relations publiques, 2e BUREAU (2025). Retrieved from: <https://www.2e-bureau.com/>
4. Catherine Miran PR Agency (2024). Retrieved from: <https://www.crunchbase.com/organization/catherine-miran-pr-agency>
5. Cheng, Z. (2018). Alexandre de Betak. Retrieved from: <https://www.zanetacheng.com/#/alexandre-de-betak-prestige-hong-kong-sept-18/>
6. Chloe attracts the stars at outdoor eco-show in Paris (2021). Retrieved from: <https://ny1.com/nyc/manhattan/ap-top-news/2021/09/30/chloe-attracts-the-stars-at-outdoor-eco-show-in-paris>
7. De Betak, A., & Singer, S. (2017) Betak: Fashion Show Revolution. Phaidon Press. 292 p.
8. De la Concha, J. (2021). Fendi – Autumn 2021. Retrieved from: <https://dappertappermagazine.com/fendi-autumn-2021/>
9. De Leon, J. (2019). Jacquemus Celebrates 10th Anniversary With a Collection for the Ages. Retrieved from: <https://www.highsnobiety.com/p/jacquemus-ss20-10th-anniversary-collection/>
10. Degori, R. (2024). Saint Laurent returns to a familiar location for its ready-to-wear show in Paris. Retrieved from: <https://thespaces.com/saint-laurent-returns-to-a-familiar-location-for-its-ready-to-wear-show-in-paris/>

11. Fashion Week de Paris (2021). Le défilé Gabriela Hearst printemps-été 2021. Retrieved from: <https://www.vanityfair.fr/mode/diaporama/fashion-week-de-paris-le-defile-gabriela-hearst-printemps-ete-2021/60893>
12. Halliday, R. (2017). The Live Fashion Show in Mediatized Consumer Culture. Retrieved from: https://www.academia.edu/111654965/The_Live_Fashion_Show_in_Mediatized_Consumer_Culture
13. Jacquemus (2021). 'L'Amour' Spring/Summer 2021. Retrieved from: <https://www.pusspusmagazine.com/jacquemus-lamour-spring-summer-2021/>
14. Lenthal, T. (2024). «The adrenaline carried me for over 30 years». Interview with Alexandre de Betak. Retrieved from L: <https://system-magazine.com/issues/issue-22/show-space-alexandre-de-betak>
15. Portee, A. (2020). Gabriela Hearst Reveals Her SS21 Collection, A First From Paris With Uruguayan Influence. Retrieved from: <https://www.forbes.com/sites/allysonportee/2020/10/04/gabriela-hearst-reveals-her-ss21-collection-a-first-from-paris-with-uruguayan-influence/>
16. Simon Porte Jacquemus celebrated his 10 Years Anniversary with an amazing runway show (2019). Retrieved from: <https://www.fashiontrendsetter.com/v2/2019/07/02/jacquemus-spring-summer-2020-collection/>

УДК 004.774.6:37

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.7>**Курцева Олена Вячеславівна,**

доктор філософії,

викладач кафедри креативного менеджменту і дизайну

Харківського національного економічного університету імені Семена Кузнеця

ORCID ID: 0000-0003-3528-7120

lcold1@gmail.com

ПРИНЦИПИ ТА НОРМИ ДИДАКТИЧНОГО ДИЗАЙНУ НА ПРИКЛАДІ УКРАЇНСЬКИХ ОСВІТНІХ САЙТІВ «НА УРОК», «PROMETHEUS», «EDERA»

У статті досліджено основні принципи та норми дидактичного дизайну на прикладі популярних українських освітніх платформ, таких як “На урок”, Prometheus та EdEra. Розглянуто ключові аспекти створення ефективних навчальних ресурсів, серед яких виділено доступність, інтерактивність, персоналізацію, візуальну привабливість та мотивацію користувачів. Дослідження акцентує увагу на важливості доступності навчальних матеріалів для різних категорій учнів, зокрема тих, які мають обмежені можливості чи різний рівень базових знань. Підкреслюється, що інтерактивні елементи, такі як тести, відеоуроки, симуляції та завдання з автоматичною перевіркою, допомагають зробити навчальний процес більш динамічним і захопливим.

Персоналізація навчання розглядається як важливий компонент, що дозволяє адаптувати зміст курсів до індивідуальних потреб кожного учня чи студента. Особливу увагу приділено питанням візуальної привабливості, яка сприяє утриманню уваги користувачів, а також мотивації, що забезпечує тривале залучення до навчального процесу. У статті проведено аналіз сучасних досліджень у сфері дидактичного дизайну, що дозволило оцінити вплив зазначених принципів на ефективність навчання.

Завдяки розгляду практичних прикладів із роботи платформ “На урок”, Prometheus та EdEra, продемонстровано, як інтеграція цих принципів сприяє формуванню якісного освітнього контенту, який відповідає викликам сучасної освіти. Також наголошується на перспективних напрямках удосконалення навчальних ресурсів з урахуванням нових технологій та потреб користувачів, включаючи впровадження штучного інтелекту, гейміфікації та мобільних додатків.

Ключові слова: дидактичний дизайн, онлайн-освіта, інтерактивність, персоналізація, освітні платформи, “На урок”, Prometheus, EdEra.

Kurtseva Olena. PRINCIPLES AND NORMS OF DIDACTIC DESIGN USING THE EXAMPLE OF UKRAINIAN EDUCATIONAL SITES «NA UROK», «PROMETHEUS», «EDERA»

The article examines the basic principles and norms of didactic design using the example of popular Ukrainian educational platforms such as “Na UROK”, Prometheus and EdEra. The key aspects of creating effective educational resources are considered, including accessibility, interactivity, personalization, visual appeal and user motivation. The study focuses on the importance of accessibility of educational materials for different categories of students, in particular those with limited opportunities or different levels of basic knowledge. It is emphasized that interactive elements such as tests, video lessons, simulations and tasks with automatic verification help make the learning process more dynamic and exciting.

Personalizing learning is considered an important component that allows you to adapt the content of courses to the individual needs of each student. Particular attention is paid to the issues of visual appeal, which helps to retain users' attention, as well as motivation, which ensures long-term involvement in the learning process. The article analyzes modern research in the field of didactic design, which made it possible to assess the impact of these principles on the effectiveness of learning.

By considering practical examples from the work of the platforms “To the lesson”, Prometheus and EdEra, it is demonstrated how the integration of these principles contributes to the formation of high-quality educational content that meets the challenges of modern education. It also emphasizes promising areas for improving educational resources taking into account new technologies and user needs, including the introduction of artificial intelligence, gamification and mobile applications.

Key words: *didactic design, online education, interactivity, personalization, educational platforms, “To the lesson”, Prometheus, Ed Era.*

Вступ. Онлайн-освіта в сучасних умовах набуває надзвичайної актуальності, особливо в контексті глобальних викликів, таких як пандемії, війни, цифровізація суспільства та зростання потреб у гнучкому підході до навчання. Вона є потужним інструментом модернізації освітньої системи, особливо в умовах швидкої цифровізації суспільства.

У сучасному цифровому суспільстві якість онлайн-освіти значною мірою визначається ефективністю дидактичного дизайну. Для максимального ефекту важливо поєднувати її з традиційними методами, усуваючи технічні та соціальні бар'єри.

Українські освітні платформи, такі як “На урок”, Prometheus та EdEra, є провідними прикладами успішного застосування сучасних принципів дизайну в навчанні. Ця стаття аналізує, як ці принципи реалізовані на зазначених платформах, і надає рекомендації для їх подальшого розвитку.

Матеріали та метод. Дидактичний дизайн – це наука та мистецтво створення навчальних матеріалів і середовищ, які сприяють ефективному засвоєнню знань, яка існує досить не довгий час. У сучасній освіті цей напрямок відіграє ключову роль, оскільки впровадження цифрових технологій потребує адаптації традиційних методів викладання до онлайн-формату. Сучасні дослідники, такі як Джон Келлер, запропонували ARCS-модель мотивації (Attention, Relevance, Confidence, Satisfaction) для створення ефективних навчальних матеріалів. Р.Майер, у своїй праці “Multimedia Learning” визначає принципи побудови мультимедійного контенту, які ефективно використовуються українськими освітніми платформами, а У. Хортон у книзі “E-Learning by Design” пропонує практичні рекомендації для створення ефективних освітніх систем, які знайшли своє відображення в діяльності Prometheus.

Дидактичний дизайн освітніх сайтів в Україні активно досліджується рядом науковців. Українські дослідники наголошують на необхідності врахування принципів

адаптивності, інтерактивності, персоналізації та інклюзивності для створення ефективних онлайн-освітніх платформ. Принципи, розроблені в українських дослідженнях, мають велике значення для подальшого розвитку онлайн-освіти та забезпечення доступу до якісного навчання для всіх категорій учнів.

В українському контексті важливими є роботи Кузьмінського О та Л. Григоренко, які вивчають вплив локалізації дидактичного дизайну на успішність учнів та проблеми інклюзивного навчання. В. Биков у своїй роботі “Технології відкритого навчання в цифровій освіті” акцентує увагу на важливості мультимедійних технологій і відкритого доступу для забезпечення якісного навчального процесу, а О. Сухомлинська у дослідженні “Дидактичний дизайн: теорія і практика” аналізує методи створення навчальних платформ, які враховують психолого-педагогічні особливості користувачів [7]. Марина Ковальчук, у своїх дослідженнях зосереджується на створенні онлайн-курсів, зокрема на підходах до організації контенту. Вона вважає, що важливими принципами дидактичного дизайну є чіткість цілей, модульна структура та можливості для самостійного навчання. Т. Костюченко, дослідниця освітніх технологій, акцентує увагу на важливості адаптивного дизайну в створенні освітніх сайтів. Вона вважає, що адаптивність – це одна з основних норм дидактичного дизайну, оскільки навчальні платформи повинні бути доступними для користувачів на різних пристроях (ПК, планшетах, смартфонах), а також для людей з особливими потребами, зокрема для людей з обмеженими можливостями зору чи слуху.

В дослідженнях О. А. Сидорової увага стосується принципів побудови дидактичного дизайну на освітніх сайтах, зокрема в контексті інтеграції інтернет-технологій у навчальний процес. Вона підкреслює важливість забезпечення доступності та адаптивності контенту для різних категорій учнів і користувачів (зокрема для осіб з обмеженими можливостями). Сидорова наголошує на важливості

використання принципу активного навчання через інтерактивні елементи, такі як відеоуроки, онлайн-тести та завдання, що дозволяють залучати учнів до навчання [6]. У своїх дослідженнях Л. В. Гнатенко фокусується на технічних аспектах дидактичного дизайну, таких як швидкість роботи, адаптивність сайтів до різних пристроїв та платформ, а також інтеграція сучасних інформаційних технологій. Гнатенко аналізує, як технологічні рішення можуть забезпечити ефективну організацію навчального процесу, сприяючи більш високій залученості учнів. Вона наголошує на необхідності створення зручного інтерфейсу та підтримки інтерактивних компонентів [3]. Українські дослідники значно сприяють розвитку теорії і практики дидактичного дизайну в онлайн-освіті, зокрема через дослідження принципів та норм, що впливають на ефективність освітніх сайтів. Використання адаптивних технологій, інтерактивних елементів і персоналізованих навчальних шляхів є важливими аспектами для забезпечення високої якості онлайн-освіти в Україні.

Для досягнення мети дослідження були застосовані такі методи:

1. Аналіз контенту освітніх платформ «На Урок», «Prometheus» та «EDERA» з метою визначення основних принципів дидактичного дизайну.

2. Порівняльний аналіз принципів, застосованих на цих платформах, та визначення їх відповідності сучасним вимогам навчального процесу.

3. Оцінка зворотного зв'язку через інтерв'ю та опитування користувачів платформ (викладачів і студентів).

Результати. Серед основних принципів дидактичного дизайну дослідники виділяють:

1. *Простоту та зрозумілість.* Матеріали таких сайтів мають бути логічно структурованими, з мінімумом зайвої інформації. Це забезпечує концентрацію на головному.

2. *Візуальну організацію.* Використання схем, інфографіки, таблиць та чіткої типографії сприяє кращому сприйняттю інформації.

3. *Інтерактивність.* Залучення студентів до активного процесу навчання через тести, симуляції та інтерактивні завдання.

4. *Адаптивність.* Здатність матеріалів адаптуватися до потреб і можливостей різних категорій студентів (інклюзивний дизайн).

5. *Академічну доброчесність.* Забезпечення прозорого процесу навчання та об'єктивного оцінювання знань.

Щодо аналізу норм дидактичного дизайну тут важливе застосування системного підходу до створення навчальних курсів дозволяє значно підвищити їх ефективність. Особливо важливим є врахування принципів індивідуалізації та доступності, оскільки це дозволяє адаптувати матеріали для різних категорій учнів.

Однак на практиці часто спостерігається відсутність повного застосування цих норм через недостатню підготовленість педагогів до розробки якісних навчальних курсів або обмеження в ресурсах.

Норми дидактичного дизайну визначають стандарти та правила для створення ефективних навчальних матеріалів та програм. Вони включають у себе:

а) аналіз навчальної ситуації – визначення рівня знань учнів, умов навчання, наявних ресурсів; б) опис навчальних цілей – чітке формулювання цілей та завдань, що дозволяють спрямувати навчальний процес у правильному напрямку; в) планування навчальних етапів – визначення етапів навчання, кожен з яких повинен мати чітко визначену мету та результат; г) оцінку результатів визначення методів та засобів оцінки досягнень учнів, що дозволяє контролювати ефективність навчання.

Окреслимо основні вимоги:

Функціональність:

– Розміщення навчальних матеріалів: це можуть бути текстові файли, відеоуроки, презентації, інтерактивні тести, що допомагають користувачам засвоювати навчальний матеріал у зручному для них форматі.

– Онлайн-курси та тренінги: платформи для проведення структурованих курсів, що можуть включати відео, тестування, домашні завдання, а також сертифікацію по завершенню.

– Тести та оцінювання: можливість проходження тестів, автоматичне оцінювання результатів, збереження статистики навчання.

– Форуми та чати: інтерактивні елементи, що дозволяють користувачам задавати питання, обговорювати матеріали курсу та взаємодіяти з викладачами і іншими учасниками курсу.

– Вебінари та відеоконференції: функціонал для проведення онлайн-занять у режимі реального часу, що дозволяє створити "живу" взаємодію між викладачем та учнями.

– Інструменти для організації навчальних груп: створення груп для колективної роботи, спільного обговорення проєктів, доступ до спільних ресурсів.

2. *Релевантність контенту*: актуальність і відповідність матеріалів освітнім стандартам.

3. *Технологічна сумісність*. Для ефективної роботи освітніх платформ важливими є технічні аспекти, зокрема:

– Швидкість завантаження сторінок. Платформи повинні працювати без затримок, щоб користувачі могли комфортно працювати з навчальним матеріалом.

– Адаптивність. Сайти повинні коректно відображатися на всіх типах пристроїв, забезпечуючи доступність ресурсу для учнів з різними технічними можливостями.

– Безпека даних. Збезпечення захисту персональних даних учнів та викладачів є важливою вимогою для всіх освітніх платформ.

– Інтеграція з іншими системами. Можливість синхронізації з іншими освітніми ресурсами, наприклад, з платіжними системами або онлайн-навчальними платформами.

4. *Інтерактивні елементи та їх роль*. Інтерактивні елементи є важливою частиною функціональності освітніх сайтів. Вони сприяють активному навчанню, підвищують інтерес до матеріалу та забезпечують зворотний зв'язок між учнями і викладачами (до них ми відносим відеоуроки та практичні завдання, онлайн-тести, гейміфікацію).

Щодо заявлених освітніх сайтів, то визначимо, що:

1. Принципи дидактичного дизайну визначають підходи до організації навчального процесу на платформах, що включає:

– Принцип цілеспрямованості – кожна платформа має чітко визначені цілі, що узго-

джуються з вимогами до знань і навичок, які повинні бути засвоєні учнями. Наприклад, на платформі «Prometheus» кожен курс має чітко окреслені результати навчання, які досягаються шляхом систематичного виконання завдань і проходження тестів.

– Принцип системності – навчальні матеріали на платформах представлені в структурованому вигляді, де кожен розділ логічно впливає з попереднього. Платформи, як «EDERA», побудовані так, що вчителі можуть створювати програми, які включають різноманітні типи завдань, адаптуючи їх під потреби учнів.

– Принцип індивідуалізації навчання – особливо важливим є забезпечення можливості навчатися відповідно до індивідуальних потреб та рівня знань учнів. Наприклад, на платформі «На Урок» учителі можуть створювати індивідуальні завдання для кожного учня, враховуючи їхні здібності та темп навчання.

– Принцип доступності – навчальні матеріали повинні бути доступними для різних категорій учнів. Це стосується як технічних аспектів (адаптивність сайтів під різні пристрої), так і організаційних (забезпечення доступу до навчання людям з обмеженими можливостями). Платформи «Prometheus» та «EDERA» мають інтегровані функції для забезпечення доступу до навчальних матеріалів на різних пристроях і для людей з обмеженими можливостями.

2. Норми дидактичного дизайну на прикладі українських платформ полягають у конкретних правилах і рекомендаціях щодо структури і оформлення навчальних матеріалів. На платформі «На Урок» норми включають: Чіткість і структурованість матеріалів: кожен урок або заняття розбиті на окремі блоки, що містять теоретичний матеріал, приклади, вправи та тестові завдання; Інтерактивність: платформа підтримує інтерактивні елементи, що дозволяють учням активно взаємодіяти з матеріалом. На платформі «Prometheus» норми дидактичного дизайну включають: Модульність курсу: курси поділені на модулі, кожен з яких містить відеоуроки, тестування та завдання для самостійної

роботи; Оцінку прогресу: автоматичне оцінювання результатів тестів і завдань дає змогу студентам бачити свій прогрес і отримувати рекомендації щодо покращення результатів.

На платформі «EDERA»: Адаптивні уроки: контент на платформі адаптується під рівень знань учня, пропонуючи відповідні завдання в залежності від виконаних тестів; Співпраця між учнями і вчителями: є можливість створювати групи для спільної роботи над проектами, що забезпечує взаємодію між учасниками процесу навчання.

3. Оцінка ефективності застосування норм дидактичного дизайну. На основі аналізу функціональності платформ можна зробити висновки щодо ефективності застосування норм дидактичного дизайну:

– Платформи «Prometheus» і «EDERA» активно використовують принципи індивідуалізації та адаптивності, що підвищує їх ефективність у навчанні студентів.

– Платформа «На Урок» забезпечує можливість для вчителів адаптувати навчальні матеріали під конкретні потреби учнів, що є важливим для персоналізованого підходу в освіті.

– Всі платформи забезпечують доступність контенту для учнів з обмеженими можливостями, що підвищує рівень інклюзивності освіти.

Висновки. Дослідження українських освітніх сайтів показало, що вони займають важливе місце в системі освіти, надаючи доступ до великих обсягів інформації та

можливостей для навчання. Однак існують суттєві проблеми щодо їх технічної реалізації та інтерактивності, що обмежує ефективність освітнього процесу. Для їх подолання необхідно впроваджувати новітні технології, забезпечувати кращу інтеграцію онлайн та офлайн освіти, а також покращувати доступність ресурсів для всіх верств населення.

Українські освітні сайти мають великий потенціал для розвитку, однак потребують значних зусиль для удосконалення функціональності та контенту. Використання інноваційних технологій, покращення зручності користування та забезпечення доступності цих ресурсів дозволить значно підвищити їх ефективність та задоволеність користувачів.

Принципи та норми дидактичного дизайну, що застосовуються на платформах «На Урок», «Prometheus» та «EDERA», мають суттєвий вплив на ефективність навчання. Вони сприяють досягненню високих результатів у процесі навчання завдяки впровадженню таких принципів, як системність, індивідуалізація, доступність і інтерактивність. Для подальшого розвитку онлайн-освіти в Україні важливо враховувати ці принципи при створенні нових освітніх платформ та удосконаленні існуючих.

Ефективний дидактичний дизайн базується на поєднанні принципів доступності, інтерактивності та адаптивності. Аналіз праць дослідників і практичний досвід свідчать про значний потенціал цього напрямку для модернізації освіти.

Література:

1. Биков В. Ю. Технології відкритого навчання в цифровій освіті. Київ : Наукова думка, 2018. 110 с.
2. Григоренко Л. Я. Інклюзивне навчання в Україні: нові підходи. Київ : Педагогічна думка, 2021. 170 с.
3. Гнатенко, Л. В. Технічні аспекти розробки освітніх сайтів. Харків : Вища школа, 2021. 150 с.
4. Гордієнко С. В. «Педагогічний дизайн: інноваційні підходи до створення навчальних курсів». Львів : Вища школа, 2021. 250 с.
5. Кузьмінський О. М. Дидактичний дизайн у контексті сучасної освіти. Київ : Нова школа, 2014, 198 с.
6. Сидорова О. А. «Дидактичний дизайн в освіті: теоретичні та практичні аспекти». Київ : Літературний центр, 2022. 148с.
7. Сухомлинська О. В. Дидактичний дизайн: теорія і практика. Львів : Світ, 2017. 215с.
8. Keller J. M. An integrative theory of motivation, volition, and erformance. Technology, Instruction, Cognition, and Learning, 2008. 6(2). 79–104
9. Mayer R. E. Multimedia Learning. Cambridge: Cambridge University Press. 2009.
10. Horton W. E Learning by Design. San Francisco: Pfeiffer. 2012.

References:

1. Bykov, V. Yu. (2018). Tekhnolohii vidkrytoho navchannia v tsyfrovii osviti [Open Learning Technologies in Digital Education]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
2. Hryhorenko, L. Ya. (2021). Inkliuzyvne navchannia v Ukraini: novi pidkhody. [Inclusive education in Ukraine: new approaches]. Kyiv: Pedahohichna dumka. [in Ukrainian].
3. Hnatenko, L. V. (2021). Tekhnichni aspekty rozrobky osvitnikh saitiv.[Technical aspects of developing educational websites]. Kharkiv: Vyshcha shkola. [in Ukrainian].
4. Hordiienko, S. V. (2021). «Pedahohichniy dyzain: innovatsiini pidkhody do stvorennia navchalnykh kursiv» ["Pedagogical Design: Innovative Approaches to Creating Educational Courses"]. Lviv: Vyshcha shkola. [in Ukrainian].
5. Kuzminskyi, O. M.(2014). Dydaktychnyi dyzain u konteksti suchasnoi osvity [Didactic design in the context of modern education]. Kyiv: Nova shkola. [in Ukrainian].
6. Sydorova, O. A. (2022). «Dydaktychnyi dyzain v osviti: teoretychni ta praktychni aspekty» ["Didactic design in education: theoretical and practical aspects"] Kyiv: Literaturnyi tsentr, [in Ukrainian].
7. Sukhomlynska, O. V. (2017). Dydaktychnyi dyzain: teoriia i praktyka.[Didactic design: theory and practice]. Lviv: Svit, [in Ukrainian].
8. Keller, J. M. (2008). An integrative theory of motivation, volition, and erformance. Technology, Instruction, Cognition, and Learning, 6(2). 79–104.
9. Mayer, R. E. (2009). Multimedia Learning. Cambridge: Cambridge University Press.
10. Horton, W. E (2012.) Learning by Design. San Francisco: Pfeiffer.

УДК 7.05:004.92

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.8>**Лукашук Микола Миколайович,**

аспірант кафедри дизайну і технологій

Київського національного університету культури і мистецтв

ORCID ID: 0009-0009-5448-4315

mykola.lukashuk@gmail.com

ПОЄДНАННЯ ГОЛОСОВОГО ВВОДУ ТА АНІМАЦІЇ ДЛЯ ІНТЕРАКТИВІЗАЦІЇ ВЕБ-ІНТЕРФЕЙСІВ

Метою дослідження є аналіз можливостей інтеграції голосового вводу та анімації для підвищення інтерактивності веб-інтерфейсів, зокрема на прикладі веб-платформ електронної комерції. Дослідження спрямоване на вивчення впливу голосових команд на візуальну репрезентацію інтерфейсів і розробку принципів дизайнування, які враховують потреби різних груп користувачів, зокрема осіб із зоровими обмеженнями.

У ході роботи використовувалися методи моделювання інтерактивних сценаріїв, емпіричний аналіз ефективності візуальних елементів інтерфейсу та принципи адаптивного дизайну. Особливу увагу приділено експериментальному моделюванню інтеракцій, де голосові команди активують оновлення візуальних елементів, таких як збільшення яскравості, насичення та використання анімації наближення для релевантних товарів. Нерелевантні елементи піддаються десатурації або тимчасовому видаленню, що забезпечує фокус користувача. Додатково досліджувалося використання фізично обґрунтованих анімацій, які імітують гравітаційні сили та природне уповільнення об'єктів.

Новизна роботи полягає у запропонованих підходах до інтеграції голосового вводу з анімацією для забезпечення природної та інтуїтивної взаємодії користувачів із веб-інтерфейсами. Досліджено вплив таких графічних принципів, як дуги та анімації, що імітують стискання та розтягування, на створення природного відчуття у користувачів. Наприклад, під час моделювання процесу додавання товару до кошика використано анімації з дуговим шляхом, легким компресуванням іконки кошика та її розтягуванням для імітації поглинання товару. Особливу увагу приділено розробці альтернативних візуальних елементів, таких як висококонтрастні кольори та жирний текст, для користувачів із зоровими обмеженнями.

Результати дослідження свідчать про важливість поєднання голосового вводу та анімаційних ефектів для створення інтерактивних, доступних і зручних веб-інтерфейсів. Інтеграція таких елементів не лише підвищує залученість користувачів, але й сприяє забезпеченню доступності для людей із різними потребами. Запропоновано принципи адаптивного дизайну, що передбачають альтернативні форми репрезентації, включно з версіями інтерфейсів без кольорових тем чи анімацій, для уникнення когнітивного перевантаження вразливих груп користувачів. Поєднання голосового вводу з візуальною респондивністю інтерфейсу створює синергію, яка сприяє природному досвіду взаємодії. Враховуючи теоретичну складову, була представлена система Потіку кінетичного морфінгу (ПКМ), де елементи інтерфейсу переходять уздовж динамічних траєкторій, сформованих на базі взаємодії користувача з інтерфейсом. На відміну від традиційної зміни розміру, елементи адаптують свою форму, розмір і орієнтацію відповідно до команд користувача. Команди генерують унікальні траєкторії руху, враховуючи історію взаємодії та просторовий контекст.

Ключові слова: веб-доступність, зображення, лейаут, голосовий ввід, респондивність, електронна комерція.

Lukashuk Mykola. COMBINING VOICE INPUT AND ANIMATION FOR WEB INTERFACES INTERACTIVIZATION

The aim of the article is to analyze the possibilities of integrating voice input and animation to enhance the interactivity of web interfaces, particularly using the example of e-commerce platforms. The research aims to explore the impact of voice commands on the visual representation of interfaces and to develop design principles that address the needs of diverse user groups, including individuals with visual impairments. The research employed methods of modeling interactive scenarios, empirical analysis of the effectiveness of visual interface elements, and principles of adaptive design. Particular attention was paid to experimental modeling of interactions where voice commands trigger updates to visual elements, such as increasing brightness, saturation, and utilizing zoom animations for relevant products. Non-relevant elements are desaturated or temporarily removed, ensuring user focus. Additionally, the study examined the use of physics-based animations simulating gravitational forces and

natural object deceleration. The novelty of this study lies in the proposed approaches to integrating voice input with animation to provide natural and intuitive user interaction with web interfaces. The impact of graphical principles such as arcs and animations that simulate compression and stretching on creating a natural user experience was investigated. For example, during the modeling of the process of adding a product to the cart, animations with a curved trajectory, slight compression of the cart icon, and its subsequent stretching to simulate the absorption of the product were utilized. Particular emphasis was placed on developing alternative visual elements, such as high-contrast colors and bold text, for users with visual impairments. The findings emphasize the importance of combining voice input and animation effects to create interactive, accessible, and user-friendly web interfaces. The integration of these elements not only enhances user engagement but also ensures accessibility for individuals with diverse needs. Proposed adaptive design principles include alternative representations of interfaces, such as versions without color themes or animations, to avoid cognitive overload for vulnerable user groups. Overall, the synergy between voice input and visual responsiveness in the interface fosters a natural and seamless user interaction experience. Considering theoretical framework, a Kinetic Morphing Flow System (KMFS) was introduced, where interface elements transition along dynamic trajectories shaped by user interactions. Unlike traditional resizing, elements adapt their shape, size, and orientation in response to user input. Commands generate unique motion paths, considering interaction history and spatial context.

Key words: web accessibility, images, layout, voice navigation, compliance, e-commerce.

Вступ. Адаптивні веб-інтерфейси визначаються якістю, яка полягає у довільній зміні їхніх властивостей у відповідь на діяльність користувачів. Дані інтерфейси розробляються таким чином, щоб підлаштовуватися до вимог індивідуальних або груп користувачів, базуючись на їх перевагах, поведінці або контексті використання. Такі інтерфейси забезпечують оптимальний користувацький досвід шляхом перелаштування інтерфейсних елементів, включаючи лейаут, контент та функціональність. З цієї причини існує необхідність постійної модифікації процесу дизайну інтерфейсів, задля прогресованої відповідності мінливим трендам у діяльності тих чи інших груп користувачів.

Веб-інтерфейси головним чином залишаються статичними, тож впровадження більшого об'єму анімацій постає в якості потенціалу до фундаментального удосконалення якості користувацького досвіду шляхом кращої візуалізації виконуваних операцій, покращеного розуміння та навігації. Підхід має відповідати вимогам персоналізації, більш того незважаючи на використання тієї чи іншої платформи, але враховуючи певні обмеження, особливо у ситуаціях, які включають репетитивний та знайомий користувацький досвід. Дана проблема насамперед пов'язана з тим, що нові користувачі певної веб-платформи можуть бути не ознайомленими зі структурою веб-ресурсу та принципом його навігації. У таких випадках,

створення дедикованого інтерфейсу може спростити взаємодію.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У дослідженні Л. Ся [1] була проведена історична аналітика аудіовізуального розпізнавання мови (ABPM). Шляхом математичного вираження процесу ABPM, були підсумовані традиційні методи, та ті, які працюють на основі глибокого навчання. В ході даної аналітики була запропонована архітектура, яка полягає у поєднанні мультимодальної інформації, вилученої зі звукових, візуальних та глибинних каналів. Формалізація процесу розпізнавання мови із використанням принципів глибокого навчання була направлена на те, щоб зробити взаємодію людини з інтерфейсом більш практичною.

У роботі А. Василевського [2] представлено розробку та перевірку функціональної основи для впровадження багатоваріантних інтерфейсів електронної комерції, що відповідає зростаючому попиту на персоналізацію в онлайн-торгівлі. Дослідження базується на практичній реалізації платформи AIM2, розробленої для надання персоналізованих інтерфейсів через AdobeMagento. Ключові компоненти інфраструктури включають модуль збору даних для фіксації поведінки клієнтів, механізм кластеризації для сегментації користувачів на основі спільних ознак і систему для обслуговування та постійної оптимізації виділених варіантів інтерфейсу. Процес кластеризації використовує такі алгоритми,

як K-means, щоб розділити користувачів на групи, які можуть діяти, при цьому рішення приймаються на основі інноваційних показників, таких як коефіцієнт часткової конверсії і цінність відвідування клієнта. Ці показники дають детальне уявлення про дії клієнтів, пропонуючи більш детальну перспективу, ніж традиційні показники переходів. Робота підкреслює важливість цього адаптивного підходу, представляючи пілотне дослідження, яке включає понад 400 000 сеансів користувачів. Цільовий кластер клієнтів отримав індивідуальний варіант інтерфейсу з мікромодифікаціями, адаптованими до їхньої конкретної поведінки. Результати виявили статистично значуще покращення поведінки клієнтів у відповідності з очікуваними шляхами покупки, що підтверджує ефективність системи.

У результаті роботи П. Ні [3] був представлений підхід до класифікації тексту шляхом автоматичного вилучення ключових слів за допомогою алгоритму TextRank, додатково оптимізованого за допомогою генетичного алгоритму (genetic algorithm – GA). Пропонується використання ключових слів в якості компактного представлення функцій документа. Спочатку здійснюється виділення значущих ключових слів за допомогою TextRank, алгоритму ранжирування на основі графіків, який визначає найбільш релевантні терміни в тексті без необхідності попереднього навчання. Витягнуті ключові слова потім уточнюються за допомогою GA, який оптимізує ваги класифікації шляхом імітації принципів природного відбору, дозволяючи безперервно вдосконалювати модель за допомогою вхідних даних. Експериментальна перевірка була проведена на наборах даних із цифрової бібліотеки ACM, де було здійснене порівняння цієї гібридної моделі зі звичайними методами класифікації, такими як Naïve Bayes, Support Vector Machines (SVM), Random Forest і Linear Regression, у поєднанні з іншими методами вилучення ключових слів, такими як TF-IDF і статистикою спільного повторення. Запропонований метод перевершив усі інші, досягнувши найвищої точності класифікації 83,91% і F-міри 81,13%.

У дослідженні Л. Коради [4] розглядаються проблеми створення адаптивних і зручних веб-інтерфейсів, сумісних із широким спектром обчислювальних пристроїв, від настільних комп'ютерів до портативних пристроїв, таких як смартфони. Зі збільшенням розмаїття характеристик пристроїв, таких як розмір екрана, методи введення та можливості обробки, розробникам інтерфейсу користувача стає все складніше в забезпеченні узгодженого та доступного дизайну. У цьому дослідженні пропонується гнучка, апаратно-незалежна методологія, яка поєднує в собі сильні сторони кількох уніфікованих авторських методів.

Стратегія передбачає визначення обмежень для конкретного пристрою, аналіз контекстів використання та розробку прототипів для найбільш обмежених пристроїв. Розставляючи ці обмеження за пріоритетністю, методологія гарантує, що інтерфейси можна адаптувати до більш широкого діапазону платформ. Ключові кроки включають створення універсального набору вимог до дизайну на основі початкових прототипів і застосування автоматизованих перетворень для адаптації різноманітних можливостей різних пристроїв.

Методологію було перевірено на тематичному дослідженні, спрямованому на розробку доступних електронних послуг для членів Грецької асоціації сліпих з використанням як настільних браузерів, так і мобільних пристроїв. Прототипи оцінювали за допомогою методів тестування зручності використання, демонструючи ефективність стратегії у вирішенні обмежень, характерних для пристрою, забезпечуючи інклюзивний дизайн. Хоча цей підхід має деякі обмеження, такі як можливі компроміси у функціональності для простіших дизайнів, він забезпечує надійну структуру для адаптації інтерфейсів між пристроями з різними обмеженнями.

Однак, зважаючи на вищезгадані наукові праці, можна стверджувати, що питання розробки ефективного інтерактивного дизайну веб-інтерфейсів все ще залишається недостатньо дослідженим та недостатньо висвітленим у сучасній науковій літературі. Незважаючи на значні досягнення в цій галузі,

багато аспектів інтерактивності та взаємодії користувача з веб-інтерфейсами потребують додаткових досліджень і детальнішого опрацювання. Зокрема, важливо приділити увагу інтеграції різноманітних технологій, таких як голосовий ввід, анімація та адаптивний дизайн, для забезпечення зручності та доступності для широкого кола користувачів. Попри значний прогрес у теоретичних та практичних аспектах створення веб-інтерфейсів, це питання залишається актуальним і потребує подальших комплексних досліджень.

Матеріали та методи. Метою цієї роботи є огляд методології створення інтерактивного дизайну веб-інтерфейсів враховуючи комбінаторну силу анімацій та команд голосового вводу. Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити наступні завдання:

1) вивчити вплив голосових команд на візуальну репрезентацію веб-інтерфейсів;

2) моделювати інтерактивні сценарії, в яких голосові команди активують оновлення візуальних елементів та анімацій для підвищення респондентності інтерфейсу;

3) розробити адаптивні принципи дизайну, які забезпечують доступність веб-інтерфейсів та уникнення когнітивного перевантаження вразливих груп користувачів.

У процесі дослідження використовувалися моделювання інтерактивних сценаріїв, емпіричний аналіз ефективності візуальних елементів інтерфейсу та принципи адаптивного дизайну. Особливу увагу приділено експериментальному моделюванню інтеракцій, де голосові команди активують оновлення візуальних елементів, таких як збільшення яскравості, насичення та використання анімацій наближення для релевантних товарів. Нерелевантні елементи піддаються десатурації або тимчасовому видаленню, що забезпечує фокус користувача. Додатково досліджувалося використання фізично обґрунтованих анімацій, які імітують гравітаційні сили та природне уповільнення об'єктів.

Результати. Дизайн веб-інтерфейсів покладається фундаментально на безшовну інтеграцію адаптивних лейаутів та зрозумілої візуальної ієрархії. Адаптивність лейаутів забезпечує динамічне підлаштування

контенту до різних розмірів апаратних екранів та їхніх орієнтацій. Дана гнучкість дозволяє інтерфейсам передавати інформацію однакової якості, незалежно від девайсу. Інтерактивний дизайн веб-інтерфейсів є глибоко пов'язаним з концепцією human-machine interaction (HMI), згідно з якою збирання даних, їх обробка та технології взаємодії з користувачем кооперують, створюючи динамічне середовище всупереч зі статичною візуальною платформою. Парадигма розумних веб-інтерфейсів передбачає використання комбінації технологій штучного інтелекту, машинного навчання та обробки природної мови задля створення адаптивного та інтуїтивного процесу взаємодії [5]. Наприклад, підтримка голосового вводу, дозволяє користувачам здійснювати керування за допомогою мовних команд, видаляючи потребу в ручній взаємодії. Така підтримка є особливо корисною у сценаріях, які вимагають постійного моніторингу, створюючи основу для підвищеної доступності для різних сфер діяльності. Чат-боти, вбудовані у веб-інтерфейси слугують в якості агентів, задачею яких є вирішення користувацьких запитів, пропонуючи вирішення неполадок у реальному часі, спрощуючи навігацію у комплексних системах.

Пріоритезація контенту відіграє ключову роль у процесі ефективного залучення користувачів, особливо на малих екранах. Підкреслюючи важливу інформацію та мінімізуючи некритичні елементи, інтерфейс здатний підтримувати належну зрозумілість та сприяти кращому зосередженню користувача на інформаційному наповненні.

У даному відношенні, важливим є належна візуалізація зображень у структурі веб-інтерфейсу. Зображення займають найбільшу частину, будучи найбільш привабливим фактором для користувачів. Функції зображень можуть бути підрозділеними на два напрямлення. По-перше вони здійснюють візуальне акцентування уваги [6]. Порівняно з текстом, зображення постають у ролі більш ефективних елементів для користувачів та можуть ефективно стимулювати їхню увагу. Крім того, зображення мають здатність прямо відображати інформаційні текстові повідомлення,

пов'язані з ними, ефективно заощаджуючи час користувачів у процесі пошуку необхідної інформації та її швидкого розуміння.

Існує фундаментальна різниця у відношенні мети та форми застосування зображень. Часто мета їх застосування полягає у необхідності підкреслити тему інтерфейсу. Водночас, вони також застосовуються з метою покращеної репрезентації релевантного веб-контенту. Тим не менш, у межах структури веб-інтерфейсів, певний розмір та колір можуть не підпадати під її конкретні потреби. Таким чином, у процесі дизайну веб-інтерфейсів, вміст, розмір, орієнтація та кольорова репрезентація зображень мають бути належно підлаштовані.

У даному дослідженні описуватиметься інтерактивізація процесу адаптації характеристик зображень у відповідь на голосовий ввід інформації, оскільки даному типу зазвичай надається більша перевага, аніж використанню традиційних ручних інструментів [7]. У даному контексті пріоритизується функціональність та інтуїтивна респондивність інтерфейсу. При інтеграції можливості голосового вводу, зазвичай включається голосовий активісний модуль, який типічно репрезентується у вигляді іконки мікрофону, або персистивного промπτу у веб-інтерфейсі, який сигналізує про готовність сприймати голосові інструкції.

В якості прикладу, дане дослідження описує вокальні інтеракції користувача з інтерфейсом веб-платформи електронної комерції. В разі проговорення команди для відображення конкретного товару, інтерфейс миттєво підлаштовує продуктову сітку, оновлюючи відображувані зображення. Мініатюрні, або нерелевантні зображення зникають, що супроводжується ефектом десатурації, задля визначення їхньої депріоритизації. У той же час, характеристики релевантних зображень піддаються посиленню: підвищення яскравості, кольорової насиченості та легкої анімації приближення.

Інтеграція голосового вводу часто вимагає типографічної масштабованості та чіткої візуальної делініяції. Іншими словами, коли користувач конкретизує опцію через голосову

команду, вона підкреслюється та збільшується у розмірі з можливою репозицією задля займання належних позицій на екрані. Таким чином, у разі введення фільтраційної вокальної команди, продуктова сітка відповідає на неї шляхом відповідного реаранжування. Зображення товарів конкретно визначеної категорії (наприклад бренду) анімуються шляхом виведення на передній план ковзним / каскадним ефектом [8]. Зміна репрезентації супроводжується накладанням напівпрозорого оверлею та короткого ефекту розмиття. Голосове виділення товару з-поміж товарної сітки передбачає накладання рамки на відповідне зображення. Візуальна складова даної рамки включає ефект сяяння з початковою пульсацією та збільшенням зображення.

Вибір та застосування належного набору кольорів інтерфейсу має керуватися визначенням одного домінуючого та одного, чи декількох додаткових тонів, не перенавантажуючи візуальну складову лейауту. У контексті платформи електронної комерції, кольори у наборах кольорових тем мають відповідати принципам гармонійності та доступності для людей з певними обмеженнями, особливо людей з колірною сліпотою. Користувачі даної категорії часто стикаються з труднощами при взаємодії з формами, які покладаються виключно на кольорові сигнали задля вказання на помилки, або важливу інформацію. Таким чином, дизайн веб-інтерфейсу має враховувати даний аспект і впроваджувати додаткові елементи окрім кольору. Жирний текст постає в якості альтернативи у відношенні виділення цільової інформації. З іншого боку, важливу роль відіграє також належний контраст між текстом та фоном. Висококонтрастні комбінації, такі як чорний текст на білому фоні забезпечує читабельність для усіх користувачів, тож має передбачатися опціональність щодо візуального ансамблю веб-інтерфейсу.

У таких графічних елементах, як наприклад діаграмах та візуалізаціях даних (статистика продажів/статистика відвідуваності), використання градієнтних кольорів часто постає в якості іншої проблеми належної репрезентації [9]. Наприклад, в градієнтах, у яких змішуються червоний та зелений кольори, можуть

виглядати однорідними для користувачів з відповідним варіантом колірної сліпоти, що згодом компрометує їхню здатність вирізнити між сусідніми точками даних. Дана проблема може бути вирішена шляхом комбінованого підходу, який передбачає доповнення градієнтів вокально-опосередкованим керуванням з метою голосового виділення окремих точок даних шляхом змінення форми репрезентації. У додаток до підкреслення релевантних елементів, у структурі інтерфейсу також має бути передбачені модальні оверлеї в якості механізмів зворотного зв'язку з метою відображення інтерпретованого голосового вводу.

В межах дизайну веб-інтерфейсів, анімації відіграють роль скоріш функціонального компоненту, аніж являють собою декоративний елемент. Наприклад, переходи між різними розділами інтерфейсу мають відповідати вимогам плавності та цілеспрямованості, забезпечуючи легке розуміння відношень між елементами без дезорієнтування. Як вже було зазначено, голосове керування часто здійснює операції анімування візуальних елементів інтерфейсу. У даному відношенні критичним є забезпечення безшовних переходів між внутрішніми репрезентаціями даних та зовнішніми представленнями для користувачів. Такі представлення відображається за посередництва векторних віджетів, що уможливорює проведення плавних трансформацій, як наприклад зміни розміру, обертання та анімації. Візуальне відображення анімацій має враховувати фізичну принципову складову рухів задля підтримки відчуття реалізму. Рухи, які здійснюють емуляцію гравітації, інерції, або прискорення сприяють підсиленню ілюзії прямої маніпуляції елементами інтерфейсу. Приклад даної концепції може включати використання ефекту пом'якшення в анімації переміщування, при якому переміщування елемент знижує свою швидкість натуральним способом при відпусканні, що загалом імітує фізичні властивості концепції ваги та опору. Кубічні криві Безьє (Bézier) [10] є особливо корисними у задачах налаштування анімацій таким чином, щоб вони відображали контекст взаємодії. Коли голосова команда тригерує комплексний запит, як наприклад пошук

конкретного товару за конкретною ціною, система використовує згладжені траєкторії курсору, задля специфікації швидкості елемента впродовж часу, всупереч з концепцією простого переміщення фіксованого числа пікселів за часовий крок. Загалом, даний підхід до реалізації анімацій сприяє покращеному залученню користувача, створюючи інтуїтивний зв'язок між його діями та відповідями системи.

Постійність якісних властивостей анімацій також посідає значне місце у їх реалізації. Інтерфейси повинні мати однорідність стилю анімацій незалежно від секцій, компонентів та операцій, що загалом забезпечує надійний бар'єр від когнітивного навантаження. Дана постійність, як правило, забезпечується чітко визначеними тривалостями тих чи інших анімаційних ефектів та якісними властивостями кольорних переходів, що також створює основу для передбачуваності взаємодій користувача з інтерфейсом.

При більш чіткому розгляданні тривалостей анімаційних ефектів, варто сказати, що вона має варіювати в залежності від якісних властивостей анімації. Даний параметр має витримувати рівновагу між тим, щоб бути достатньо великим щоб передавати критичну інформацію, та достатньо низьким, щоб підтримувати плавність інтеракції. Наприклад, мікроінтеракції, такі як натискання на клавіші повинні мати майже миттєвий відгук, в той час як більш комплексні дії, як наприклад навігація до іншої секції інтерфейсу, чи навігація в межах однієї секції шляхом біометричного вводу мають супроводжуватися налаштованою тривалістю, щоб користувач мав змогу адаптуватися до масштабу виконуваної операції.

Неблокувальні анімації являють собою ключовий фактор у відношенні відтермінування інтеракцій, які можуть виникати при навігації через комплексі процеси, як наприклад фільтрацію товарів, або завершення покупки [11]. Важливість даного фактору обумовлена тим, що при введенні декількох голосових команд одночасно, є необхідність забезпечення респондивності інтерфейсу до останніх введених команд без затримки.

Тобто, у ситуації, коли користувач, наприклад, проговорює команду «Додай до кошику», миттєво змінюючи думку та проговорюючи «Покажи схожі товари», система має адаптуватися до запиту під час проведення першої анімації, приводячи до дії другу команду, у той же час витримуючи наступність у користувацькій взаємодії з інтерфейсом. Інтеграція вторинних дій здійснює додавання глибини та особистості до анімацій у рамках веб-інтерфейсу. Такі комплементуючі рухи, які наприклад легкий ефект підскакування при додаванні товару збагачують візуальну картину репрезентативної системи.

Дуги представляються в якості корисного елементу в створенні псевдонатурального руху. У контексті електронної комерції, дуги можуть використовуватися задля навігації складових частин, як наприклад зображень плитки продуктів та кошику. При додаванні товару до кошику за посередництвом голосової команди, зображення товару анімується за шляхом заданої кривої за напрямком до кошику, імітуючи натуральний принцип рухливості. Ефекти стискання та розтягування (squash and stretch) при цьому відіграють роль комплементуючих рухів, підкреслюючи інтерактивність та тактильний зворотний зв'язок. При додаванні товару до кошика, сам кошик трохи стискається та потім розтягується, так як «абсорбує» додані елементи. Пряма анімація за своєю секвенціальною природою може симулювати флюїдну та непередбачувану рухливість для динамічних інтерфейсних елементів, що може проявлятися в якості прикладу у вигляді ефекту конфетти при тригуванні голосовою командою товару, на який наявна знижка, або отримання певних бонусів у межах веб-платформи. Натомість, анімація за ключовими кадрами пасує у випадках реалізації предетермінованих рухів, як наприклад модальних переходів, або навігаційних розширень.

Окрім того, врахування принципів веб-доступності відповідають високому рівню важливості, оскільки певні групи користувачів мають велику схильність до некомфортного сприйняття неадаптованих до їхніх потреб анімацій. Інтерфейс має бути доступним

у опціональній формі, яка передбачає відсутність будь-яких анімацій. На додаток до цього, має враховуватися аспект надмірного використання анімаційних ефектів, яке може спричинити відволікання споживачів від ключових інформативних деталей інтерфейсу.

З огляду на це, у поточній роботі пропонується система потоку кінетичного морфінгу (ПКМ) [12], в якій елементи інтерфейсу переходять із іншого стану в інше, слідуючи динамічним траєкторіям, що визначаються моделями взаємодії користувача. На відміну від традиційного зміни розміру або позиціонування, ПКМ створює концепцію реальних траєкторій морфінгу – окрім зміни елементами розміру, вони також здатні плавно переміщуватися в просторі у відповідь на дію користувача, адаптуючи форму, розмір і орієнтацію вздовж динамічного шляху.

Іншими словами, елементами веб-інтерфейсу використовуються адаптивні криві рухи, які підлаштовуються під складність команди, частоту взаємодії та контекст на екрані. Таким чином, кожна голосова команда формує унікальний динамічний шлях для конкретних елементів, враховуючи попередній шлях взаємодії та просторовий контекст. Наприклад, у команді «Показати кращі товари» виникає ефект брижі від точки взаємодії. Елементи розширюються і трансформуються по вигнутим траєкторіям, вирівнюючись із центру до зони візуального фокуса користувача.

При переміщенні по траєкторії елементи розтягуються і стискаються, реагуючи на умовні «точки напруги» – області, в яких рух затягується або форма змінюється із-за кордону екрану або історії взаємодії. Коли картки товарів переміщуються на передній план, вони розтягуються в подовжені форми, а потім різко повертаються до початкової форми.

Висновки. Наукова новизна цього дослідження полягає у запровадженні системи Потоку кінетичного морфінгу (ПКМ), яка перевизначає динаміку інтерфейсу шляхом інтеграції траєкторій морфінгу в реальному часі на основі шаблонів взаємодії з користувачем. На відміну від звичайних підходів,

які зосереджені на статичній зміні розміру або позиціонуванні, ПКМ дозволяє елементам динамічно коригувати свою форму, розмір і орієнтацію вздовж адаптивних шляхів руху. Ця система включає в себе історію взаємодії, складність команд і просторовий контекст для створення унікальних,

адаптивних перетворень. Крім того, концепція «точок напруги» представляє новий механізм для модифікації поведінки елементів на основі інтенсивності взаємодії та граничних умов, підвищуючи залучення користувача через плавний рух з урахуванням контексту.

Література:

1. Xia L., Chen G., Xu X., Cui J., Gao Y. Audiovisual speech recognition: a review and forecast. *International Journal of Advanced Robotic Systems*. 2020. Vol. 17. № 6. DOI: <https://doi.org/10.1177/1729881420976082>.
2. Wasilewski A. Functional framework for multivariant e-commerce user interfaces. *Journal of Theoretical and Applied Electronic Commerce Research*. 2024. Vol. 19. № 1. P. 412–430. DOI: <https://doi.org/10.3390/jtaer19010022>.
3. Ni P., Li Y., Chang V. Research on text classification based on automatically extracted keywords. *International Journal of Enterprise Information Systems*. 2020. Vol. 16. № 4. P. 1–16. URL: <https://ideas.repec.org/a/igg/jeis00/v16y2020i4p1-16.html>.
4. Korada L., Sikha V., Siramgari D. AI & accessibility: a conceptual framework for inclusive technology. *International Journal of Intelligent Systems and Applications in Engineering*. 2024. Vol. 12. № 23s. P. 983–992. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14279774>.
5. Firoozeh N., Nazarenko A., Alizon F., Daille B. Keyword extraction: issues and methods. *Natural Language Engineering*. 2020. Vol. 26. № 3. P. 259–291. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1351324919000457>.
6. Srinivasan A., Ellemose J., Butcher P. W. S., Ritsos P. D., Elmqvist N. Attention-aware visualization: tracking and responding to user perception over time. *IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics*. 2024. DOI: <https://doi.org/10.1109/TVCG.2024.3456300>.
7. Win K. M. N., Hnin Z. Z., Thaw Y. M. K. K. Review and perspectives of natural language processing for speech recognition. *International Journal of All Research Writings*. 2020. Vol. 1. № 10. P. 112–115. URL: <http://ijarw.com/PublishedPaper/IJARW1184.pdf3>.
8. Xu B., Wang B., Tao J., Ge T., Jiang Y., Li W., Duan L. Move as you like: image animation in e-commerce scenario. *Proceedings of the 29th ACM International Conference on Multimedia*. 2021. P. 2759–2761. DOI: <https://doi.org/10.1145/3474085.3478550>.
9. Komariah S., Mulyana A., Dewi R., Yunizar Y. User interface measurement analysis of travel e-commerce based on usability and user experience. *Desain Komunikasi Visual Manajemen Desain dan Periklanan (Demandia)*. 2023. Vol. 8. P. 267. DOI: <https://doi.org/10.25124/demandia.v8i2.6347>.
10. Raseli S., Faisal N., Mahat N. Construction of cubic Bezier curve. *Journal of Computing Research and Innovation*. 2022. Vol. 7. P. 111–120. DOI: <https://doi.org/10.24191/jcrinn.v7i2.291>.
11. Beňo M., Ölvecký M. Measuring the performance of techniques for dynamic 2D animation in web browsers. *Journal of Applied Mathematics, Statistics and Informatics*. 2024. Vol. 20. P. 77–110. DOI: <https://doi.org/10.2478/jamsi-2024-0009>.
12. Kiessling J., Maier T., Wiesenfarth S., Mayer S. User-centered design of an adaptively morphing human-machine interface. *Usability and User Experience*. AHFE (2023) International Conference / eds. T. Ahram, C. Falcão. AHFE Open Access. Vol. 110. AHFE International, USA, 2023. DOI: <http://doi.org/10.54941/ahfe1003182>

References:

1. Xia, L., Chen, G., Xu, X., Cui, J., & Gao, Y. (2020). Audiovisual speech recognition: A review and forecast. *International Journal of Advanced Robotic Systems*, 17(6). <https://doi.org/10.1177/1729881420976082>
2. Wasilewski, A. (2024). Functional framework for multivariant e-commerce user interfaces. *Journal of Theoretical and Applied Electronic Commerce Research*, 19(1), 412–430. <https://doi.org/10.3390/jtaer19010022>
3. Ni, P., Li, Y., & Chang, V. (2020). Research on text classification based on automatically extracted keywords. *International Journal of Enterprise Information Systems*, 16(4), 1–16. Retrieved from <https://ideas.repec.org/a/igg/jeis00/v16y2020i4p1-16.html>
4. Korada, L., Sikha, V., & Siramgari, D. (2024). AI & accessibility: A conceptual framework for inclusive technology. *International Journal of Intelligent Systems and Applications in Engineering*, 12(23s), 983–992. <https://doi.org/10.5281/zenodo.14279774>
5. Firoozeh, N., Nazarenko, A., Alizon, F., & Daille, B. (2020). Keyword extraction: Issues and methods. *Natural Language Engineering*, 26(3), 259–291. <https://doi.org/10.1017/S1351324919000457>

6. Srinivasan, A., Ellemose, J., Butcher, P.W.S., Ritsos, P.D., & Elmqvist, N. (2024). Attention-Aware Visualization: Tracking and Responding to User Perception Over Time. *IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics*. DOI:10.1109/TVCG.2024.3456300
7. Win, K. M. N., Hnin, Z. Z., & Thaw, Y. M. K. K. (2020). Review and perspectives of natural language processing for speech recognition. *International Journal of All Research Writings*, 1(10), 112–115. Retrieved from <http://ijarw.com/PublishedPaper/IJARW1184.pdf3>
8. Xu, B., Wang, B., Tao, J., Ge, T., Jiang, Y., Li, W., & Duan, L. (2021). Move As You Like: Image Animation in E-Commerce Scenario. *Proceedings of the 29th ACM International Conference on Multimedia*. PP. 2759–2761. DOI:10.1145/3474085.3478550
9. Komariah, S., Mulyana, A., Dewi, R., & Yunizar, Y. (2023). User interface measurement analysis of travel e-commerce based on usability and user experience. *Desain Komunikasi Visual Manajemen Desain dan Periklanan (Demandia)*. Vol. 8. PP. 267. DOI:10.25124/demandia.v8i2.6347
10. Raseli, S., Faisal, N., & Mahat, N. (2022). Construction of Cubic Bezier Curve. *Journal of Computing Research and Innovation*. Vol. 7. PP. 111–120. DOI:10.24191/jcrinn.v7i2.291.
11. Beňo, M., & Ölvecký, M. (2024). Measuring the performance of techniques for dynamic 2D animation in web browsers. *Journal of Applied Mathematics, Statistics and Informatics*. Vol. 20. PP. 77–110. DOI:10.2478/jamsi-2024-0009.
12. Kiessling, J., Maier, T., Wiesenfarth, S., & Mayer, S. (2023). User-centered design of an adaptively morphing human-machine interface. In: Tareq Ahram and Christianne Falcão (eds) *Usability and User Experience*. AHFE (2023) International Conference. AHFE Open Access, vol 110. AHFE International, USA. DOI: <http://doi.org/10.54941/ahfe1003182>

УДК 704.942:004.9

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.9>**Лян Кеянь,**

аспірант

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

ORCID ID: 0009-0009-6735-5432

609427345liang@gmail.com

Корницька Лариса Анатоліївна,

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри технологічної та професійної

освіти і декоративного мистецтва

Хмельницького національного університету

ORCID ID: 0000-0002-8816-096X

lorakrona@ukr.net

РОЗВИТОК ВІРТУАЛЬНОЇ ГАЛЕРЕЇ ЯК ІННОВАЦІЙНОГО ПІДХОДУ ДО ПРЕЗЕНТАЦІЇ МИСТЕЦТВА

Розвиток сфери цифрових технологій зумовлює зміни в усіх дотичних галузях. Інтеграція технічних інновацій у мистецтво є закономірним явищем, адже воно завжди було відображенням суспільних процесів. Таким чином, цифрові технології в мистецтві – це окремий напрям досліджень, який активно розвивається, і, відповідно, потребує системного й комплексного вивчення. Зазначеним вимогам відповідає основна мета нашого дослідження: здійснити комплексний аналіз феномену віртуальних галерей як способу презентації мистецтва на сучасному етапі. Особливу увагу приділено іммерсивним технологіям та їхній ролі в цьому процесі. Важливим аспектом дослідження є забезпечення комплексності наукового підходу. З цією метою було здійснено моніторинг і детальний аналіз актуальних досліджень у цій галузі. Додатково було вивчено й систематизовано матеріали, присвячені вже здобутому досвіду реалізації віртуальних технологій у мистецтві. Отримані результати створюють передумови для встановлення ролі й місця віртуальних галерей у сучасному мистецтві, а також їхнього значення в процесі презентації художніх творів. Робота над дослідженням дала можливість виконати поставлені завдання й зробити відповідні висновки. Було визначено провідні стимули в мистецтві, які ініціюють залучення технологій для забезпечення доступу до творів та колекцій. Також було схарактеризовано специфіку діяльності реалізаторів інтеграції віртуальної галереї як нового інструменту у сфері мистецтва. Встановлено окремі аспекти їхньої діяльності, розкрито динаміку функціонування організованого віртуального простору в мистецтві. Додатково було окреслено роль віртуальних галерей на сучасному етапі цифрових трансформацій мистецтва. Схарактеризовано перспективи й труднощі їхнього подальшого розвитку, а також значення для забезпечення публічного доступу до творчості, сприйняття мистецтва та збереження культурної спадщини. У статті зазначено, що станом на сьогодні наявні дослідження не дають повного розуміння ролі віртуальних галерей у сучасній презентації мистецтва.

Ключові слова: віртуальна реальність, цифрове мистецтво, інтерактивні технології, культурна комунікація, інноваційні платформи.

Liang Keyan, Kornytska Larysa. DEVELOPMENT OF A VIRTUAL GALLERY AS AN INNOVATIVE APPROACH TO ART PRESENTATION

The development of digital technologies causes changes in all related fields. The integration of technical innovations into art is a natural phenomenon, as it has always been a reflection of social processes. Thus, digital technologies in art are a separate and actively developing area of research that requires a systematic and comprehensive study. The main goal of our study meets these requirements: to carry out a comprehensive analysis of the phenomenon of virtual galleries as a way of presenting art at the present stage. Special attention is paid to immersive technologies and their role in this process. An important aspect of the research is ensuring the scientific approach's comprehensiveness. To this end, the researchers monitored and analysed the current research in this area in detail.

Additionally, materials on the experience of implementing virtual technologies in art were studied and systematised. The findings create the preconditions for establishing the role and place of virtual galleries in contemporary art and their importance in presenting artworks. The research made it possible to fulfil the objectives and draw relevant conclusions. The research identified the leading incentives in art that initiate the use of technology to provide access to works and collections. The specifics of the activities of implementers of integrating a virtual gallery as a new tool in the field of art were also described. Certain aspects of their activities have been identified, and the dynamics of the functioning of an organised virtual space in art have been revealed.

Additionally, the role of virtual galleries at the current stage of the digital transformation of art is outlined. The prospects and difficulties of their further development and their importance for ensuring public access to creativity, art perception and preservation of cultural heritage are described. The article notes that currently available research does not provide a complete understanding of the role of virtual galleries in the contemporary presentation of art.

Key words: virtual reality, digital art, interactive technologies, cultural communication, innovative platforms.

Вступ. Система створення, поширення та сприйняття мистецтва зазнала значних трансформацій у контексті становлення цифрового суспільства. Одним з основних елементів цієї нової системи стали віртуальні галереї, які запропонували інноваційні підходи до презентації мистецьких творів. Динамічний розвиток віртуальних галерей останніми роками став відповіддю мистецької спільноти на виклики глобалізації, що зумовило необхідність переосмислення базових принципів доступності культурних продуктів. Ці зміни сприяли перегляду механізмів взаємодії з аудиторією та актуалізації питань ефективності, доцільності й значущості традиційних форм презентації мистецтва.

Сучасна наука дедалі більше зосереджується на дослідженні процесів та умов взаємодії між сферами мистецтва й технологій. Особливу увагу приділено впливу технологічних інновацій на способи сприйняття та інтерпретації мистецьких творів сучасними споживачами. Проте, попри активну фазу наукових досліджень у цьому напрямі, окремі аспекти залишаються недостатньо вивченими.

Актуальність цього дослідження полягає в необхідності подолання прогалів у мистецтвознавчих студіях шляхом детального аналізу феномену віртуальних галерей як нових платформ доступу до мистецтва.

Аналіз останніх досліджень. Наукова спільнота активно працює над питанням віртуального виміру як нового етапу в способах презентації мистецтва. Серед українських науковців особливу увагу варто приділити роботам О. Ленівенко [1] й В. Клівака [2], які досліджують особливості дизайну віртуальних виставок та застосування

новітніх технологій для створення сучасних галерей.

Дослідження С. Леонтєва [3] комплексно висвітлює питання інтеграції цифрових технологій у сферу мистецтва. Важливим аспектом для розуміння процесів інтеграції мистецтва й технологій є аналіз епохи як соціокультурного простору, що детально розглядається в роботах української дослідниці Т. Міронової [4]. Значення мистецтва в інформаційну епоху ґрунтовно розкрито в напрацюваннях К. Стойкової [5].

Суттєву цінність для нашого дослідження має праця С. Русакова [6], який аналізує роль імерсивних технологій у мистецтві в умовах ринкових трансформацій. У цьому ж напрямі ведуть роботу С. Баценко [7] та О. Чепелик [8], досліджуючи імерсивні технології та середовища як якісно нові явища. Доповненням до цієї теми є праця В. Волинця [9], присвячена процесам інтеграції віртуальної (доповненої) реальності у сферу мистецтва.

Іноземні дослідники також активно розробляють зазначену тематику. Так, Р. Уіджоно [10] досліджує досвід використання віртуальних виставок із позиції споживача. Е. Шугіарто та Н. Прамесварі [11] зосереджуються на вивченні віртуальних галерей як симуляцій навчання мистецтва. А. Шарі та Д. Пермаді [12] аналізують процеси створення цифрових галерей і їхніх презентацій. К. Зібрек [13] досліджує особливості сприйняття мистецтва у віртуальній реальності.

Обсяг і зміст наукової бази, залученої для цього дослідження, характеризуються високим ступенем комплексності та інформативності. Водночас проаналізовані роботи вказують на наявність нерозв'язаних питань

і відкривають можливості для подальших наукових розвідок, спрямованих на детальне вивчення процесів інтеграції технологій у сферу мистецтва.

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Окремі аспекти мистецтвознавства на сучасному етапі все ще потребують доопрацювань. Серед подібних нерозв'язаних питань варто виокремити зміни в мистецькому сприйнятті творів через віртуальну реальність. Недостатньо дослідженням залишається питання нового цифрового етапу у сфері збереження творів мистецтва, їхньої актуалізації та поширення. Додаткового інтересу науковців потребують суспільні аспекти інтеграції мистецтва й технології, а саме: економічний, соціальний, психологічний, історичний тощо. Відкритим також залишається питання методології дослідження й подальшого використання цифрового й оцифрованого мистецтва.

Це дослідження певною мірою спрямоване на заповнення подібних прогалин, і саме цьому підпорядковано його мету й завдання.

Мета дослідження полягає в комплексному аналізі феномену віртуальних галерей як способу презентації мистецтва на сучасному етапі. Для реалізації мети поставлено низку **завдань**:

- визначити стимули переходу до віртуальних галерей;
- схарактеризувати специфіку діяльності реалізаторів інтеграції віртуальної галереї як нового інструменту у сфері мистецтва;
- окреслити труднощі й перспективи подальшого розвитку ролі галерей у напрямках творчості, культурної комунікації, сприйняття й збереження мистецтва.

Вирішення завдань створить можливість для кращого розуміння розвитку віртуальної галереї як інноваційного підходу до презентації мистецтва.

Матеріали та методи. У дослідженні було застосовано комплексний підхід, що передбачає використання порівняльного аналізу, описового та аналітичного методів. Теоретична основа роботи базується на систематизації наукових джерел і їхньому критичному аналізі. Використані методи дали можливість

структуровано дослідити механізми презентації мистецьких творів та оцінити роль віртуальних галерей у сучасних процесах популяризації мистецтва.

Результати. Упродовж останніх років динаміка цифрових перетворень значно посилилася. Фактори, такі як пандемія, міжнародні програми цифрового розвитку та впровадження штучного інтелекту, стали додатковими каталізаторами цифровізації в різних галузях. Ці процеси трансформують суспільні основи, змінюючи традиційні принципи функціонування. Науковці вже зараз виокремлюють низку значущих змін. Зміст мистецтва дедалі більше відходить від звичних жанрових рамок, переходячи до існування на межі жанрів і піджанрів. Така трансформація зумовлена зростанням ролі медіапростору. Засоби масової інформації, особливо ті, що базуються на інтернет-технологіях, змінюють доступність мистецтва, методи його поширення та навіть інструменти роботи митців. Як наслідок, значна частина сучасного мистецтва існує в цифровому вимірі, що відображає поступальні зміни в суспільстві. Новий етап розвитку не лише сприяє цифровізації, але й робить її необхідною умовою ефективності [5].

Віртуальний простір за таких умов стає невіддільним елементом мистецької діяльності. Організація демонстрації мистецтва в цифровому середовищі зберігає основну функцію культури – відображення суспільних процесів. Однак методи реалізації цієї функції зазнають змін і вимагають упровадження нових технічних рішень. Для збереження актуальності мистецтво має відповідати запитам суспільства. У цьому контексті віртуальні галереї є не просто продуктом технічного прогресу, а відповіддю мистецької галузі на сучасні виклики. Такий підхід забезпечує актуальність мистецьких здобутків, робить їх доступними для ширшої аудиторії та залучає нових глядачів. Технологічний аспект цієї проблеми продовжує активно розвиватися, пропонуючи реалізаторам мистецької політики широкий вибір інструментів – від інтерактивних додатків до технологій доповненої та віртуальної реальності [5].

Значну роль у процесах використання інновацій для презентації мистецтва відіграють імерсивні технології. Це відносно нове поняття, зміст якого можна визначити, як набір технологій, спрямований на створення атмосфери занурення у віртуальний світ. Згідно з іншим трактуванням, імерсивні технології – це змішування реального й віртуального для впливу на сприйняття та занурення реципієнта. У сфері мистецтвознавчих досліджень набула поширення теза про змішану реальність (mixed reality – MR) як новий вимір існування. Структурно вона починається з реального середовища – це загальноприйнятий фізичний рівень функціонування індивіда. Наступним кроком є вимір доповненої реальності – етап використання цифрових технологій як елементу передачі інформації. Логічним продовженням доповненої реальності є доповнена віртуальність. Це стан цифрової взаємодії, за якого основна сенсорна стимуляція носить саме цифрове походження, а реальне середовище є фоновим і вторинним. Саме етап доповненої віртуальності зараз перебуває на стадії активного розвитку. Віртуальні галереї, екскурсії, виставки є одним із важливих елементів саме доповненої реальності та доповненої віртуальності. Останній етап цієї структури – це віртуальне середовище – повністю цифровий вимір існування, який теоретично може завершити процес віртуалізації життя [7, с. 37].

Імерсивні технології створили відразу два чинники актуалізації мистецтва. По-перше, вони є частиною закономірного розвитку цифрових технологій, і, таким чином, визначальним аспектом сучасного суспільства. По-друге, імерсивні технології створили передумови для еволюції співпраці «людина-мистецтво» у сфері творчості, перцепції та комерціалізації. Віртуальна галерея у такому трактуванні є новим засобом. Як інструмент вона може використовуватися у будь-якій з указаних функцій, але станом на зараз найбільш поширеною є саме функція презентації мистецтва.

Твори мистецтва, представлені або розроблені із використанням імерсивних технологій, мають ряд переваг. Варто вказати

доступність, інклюзивність, ресурсну забезпеченість, зручність корекції й правок, ефективну дистрибуцію тощо. Це робить цифрове мистецтво більш конкурентним у ринковому середовищі, і є стимулом для активнішої інтеграції. Поєднання комерціалізації мистецтва через визначення його цінності для споживачів та прибутків із класичною аксіологічною оцінкою мистецьких витворів збереглося і на новому етапі. Сучасні аукціони, картинні галереї, спеціалізовані музеї почали використовувати імерсивні технології, щоб посилити ефект «занурення в мистецтво». У такий спосіб відбувається стимуляція колекціонерів, залучення нових вікових і соціальних груп, формування нової культурної моделі [6].

Основу успішності інтеграції імерсивних технологій у мистецьку сферу становить зміна парадигми світосприйняття користувачами. Ця концепція охоплює відчуття, розуміння, сприйняття й подальшу інтерпретацію отриманої інформації. Дослідниця О. Чепелик для позначення цієї концепції використовує поняття «сенсоріум». Реалізація новотвору у фізичному просторі уже відбулася. Експериментальні проєкти у форматі онлайн-платформ із використання віртуальних технологій працюють у музеях, виставках. Значущим фактом є формування повністю цифрових ресурсів, які також створюють імерсивне середовище на основі віртуальних технологій. Попри варіативність векторів розвитку, а також різний рівень інтеграції технологій залежно від галузі мистецтва спостерігається позитивна динаміка переходу від процесів у фізичному просторі до віртуального виміру [8].

Подібний перехід сприяє поширенню інновацій і віртуальна галерея може виступити реалізатором змін у традиційному мистецтві. Це пояснюється тим, що візуальні твори сучасності є більш гнучкими в аспекті конструктивності, моральності й утилітарності [4, с. 3]. Додатковим стимулом тут виступатиме всеохопність цифровізації. Поширення тотожних технологій у різні сфери стимулює їхню взаємодію. Таким чином, об'єкти галузі стають публічними елементами – розпочинається інтерактивний етап. Взаємодія

ґрунтується на відсутності територіальних обмежень, доступності й, необмежена робочими годинами, створює позитивну основу для віртуальних галерей як способу презентувати мистецтво у сфері публічного доступу [4, с. 8].

Варто додати, що одним зі стимулів для переходу до цифрової презентації мистецтва на сучасному етапі стала епідемія COVID-19 минулих років. У зв'язку з карантинними обмеженнями класичні мистецькі інституції були вимушені закрити свої виставки й експозиції. Але пролонгованість кризових заходів поставила під загрозу їхнє фінансове благополуччя. З огляду на це власники галерей почали шукати вихід із ситуації й знайшли його в переході до цифрового простору. У новому вимірі вони вже не мали проблем із пошуком місця для виставки чи загрозами протиепідемічних обмежень [10].

Варто зазначити, що подібні переваги давно стали відомим фактом. Українська мистецька сфера активно розширює напрями й способи використання цифрових технологій. Віртуальні галереї є важливим елементом цієї політики. Новий підхід реалізується в галереях, музеях, виставках, персональних проєктах і навіть заповідниках. Дослідження ситуацій ефективного використання демонструє стійку тенденцію переходу до нової цифрової реальності. Ідейною основою інтеграції технологій в українське мистецтво є поєднання традиції й актуальних трендів. Їхня реалізація за допомогою цифрових та імерсивних технологій дає можливість митцям та інституціям розширити коло охоплення зацікавлених осіб [3, с. 84].

Доволі часто віртуальні галереї стають основою для віртуальних виставок. Сучасна віртуальна виставка – це публічна презентація спеціально відібраних і тематично організованих творів, доступ до яких забезпечується за допомогою інтернету. Віртуальні виставки є більш динамічними в плані змін та інтерактивними, ніж традиційні. Іноді вони не лише презентують мистецтво, але й заохочують користувачів до взаємодії, формуючи тематичну спільноту зацікавлених осіб та інституцій. Такі виставки стимулюють інтерес

користувачів, створюючи медіаприводи, підсилюючи увагу до події у віртуальному вимірі. Цифровий формат дає змогу активно їх редагувати, доповнювати, переносити без значних втрат і закриття основної експозиції. Саме це є однією з основних відмінностей віртуальних галерей від класичних [2, с. 51].

Віртуальні виставки дають можливість використовувати матеріали колекцій галерей для навчання та поширення ідей, оцифрування культурних феноменів, покращення доступу до творів мистецтва людям з обмеженими фізичними можливостями. Сучасні дослідження демонструють, що віртуальні галереї та інші інноваційні технології покращують навчальний прогрес у здобувачів мистецької освіти [11, с. 7]. Крім того, саме реалізовані віртуальні виставки стають платформою для експериментів із технологіями віртуальної реальності [2, с. 55].

Віртуальна галерея створює значну кількість додаткових можливостей. Крім зазначених факторів доступності й масовості, вона охоплює ще ряд аспектів, які актуалізують її ефективність. Віртуальна галерея може підсилювати ефект від сприйняття творів мистецтва за допомогою візуальних ефектів. Також вона може виступати підсилювачем вивчення різних процесів, тем, явищ. У цьому напрямі потенціал ще недостатньо розкритий, адже можливість створювати віртуальні середовища відкриває значні перспективи для занурення й захоплення користувача [1]. Дослідниця К. Зібрек у своїх працях акцентує, що вплив інноваційних інструментів цифрового простору на людське сприйняття все ще недостатньо вивчений. Залежно від типу технологій та способів їхнього використання, відвідувач отримує різні емоційні реакції. Саме тому використання віртуальних галерей все ще залишається сферою потенційних досліджень [13].

Вивчаючи віртуальні галереї як інноваційний підхід до презентації мистецтва варто зазначити про потенційні перешкоди й недоліки їхнього використання. Насамперед це порушення контексту сприйняття мистецтва. Значну частину творів розміщено в обраних місцях, і вони виконують додаткову

нарративну функцію (історичну, психологічну, виховну тощо). Відповідно, сприйняття цих творів поза окресленим контекстом призведе до іншого досвіду. Такі ситуації актуальні для багатьох жанрів і стосуються різних творів мистецтва (скульптур, картин, муралів, фресок, барельєфів, ікон тощо). Відвідування, споглядання й аналіз творів за допомогою віртуальної галереї чи іншого цифрового ресурсу не зможе забезпечити повноцінного досвіду [14, с. 17]. Окремо варто додати, що твори мистецтва, які мають локальний характер або націлені на місцеву аудиторію, втрачають значну частину автентичності та ситуативної цінності. Ознайомлення з твором мистецтва за межами локальних обставин створення може вплинути на його сприйняття, а базові ідеї, закладені автором, не знайдуть цільової аудиторії або взагалі будуть несприйнятими новими реципієнтами [14, с. 18].

Також варто розуміти, що процес оцифрування творів мистецтва передбачає додатковий етап: цифрову обробку та репрезентацію за участі третьої сторони. Подібна репродукція має назву «подвійне посередництво». Презентація твору у віртуальній галереї передбачає фото- або відеозйомку, за потреби – монтаж, редакцію чи іншу обробку та подальшу інтеграцію в цифрові мережі. Цифрові твори, з очевидних причин, цього етапу не потребують. Напрацювання такої специфіки відразу створюються з наміром реалізації в цифровому вимірі [14, с. 21–22].

Ще один важливий фактор – це різниця концептуальних основ традиційного мистецтва і того, яке реалізується віртуальними технологіями. Традиційне мистецтво функціонує як репрезентація наративів, утілення досвіду, спосіб впливу на аудиторію через образи. У випадку реалізації мистецтва через віртуальну реальність або інноваційні платформи потрібно розуміти, що технологія тут виступає лише каналом культурної комунікації. Тоді постає питання конвергентності мистецтва та його подальшої реконструкції. Таким чином, перед реалізаторами віртуальної галереї постає нове завдання: сформулювати стратегію розвитку, яка враховуватиме наявну технічну базу й буде готовою до адаптації до

нових цифрових змін і рішень. Для сучасного конкурентного середовища базовими технічними рішеннями є технології AR (доповнена реальність) та VR (віртуальна реальність). Як показують актуальні дослідження, віртуальна галерея, заснована на зазначених технологіях, створює достатній рівень сприйняття мистецтва для інкультурації глядача [9].

Основою ефективності віртуальної галереї виступає правильно налаштований та організований цифровий простір. Це створює ще одну вимогу для тих, хто втілює інновації: мистецька інституція, яка запускає віртуальну галерею, повинна мати в штаті розробників і дизайнерів відповідного рівня кваліфікації. Налаштування й обслуговування функціоналу галереї потребує залучення спеціалістів у поєднанні з мистецькою базою й технічними можливостями [15]. Розробка середовища просторового планування для мультимедійних галерей передбачає розуміння процесу проєктування та впровадження концепцій в ескізи архітектурного дизайну та тривимірні візуалізації. Урахування досвіду відвідувачів значно покращує обробку та використання простору. Отже, для успішного запуску й подальшого функціонування віртуальної галереї необхідно правильно розрахувати просторовий макет, обрати пакет інструментів для формування й корекції віртуального простору. Ці процеси передбачають обов'язкове залучення дизайнерів, митців, кураторів галерей, вузьких спеціалістів [12].

Висновки. У ході дослідження було досягнуто поставлених цілей та отримано результати, які підтверджують актуальність і значущість віртуальних галерей як феномену сучасного мистецького простору. Віртуальні галереї виконують важливу функцію презентації мистецтва з використанням інноваційних технологій, зокрема доповненої та віртуальної реальності.

Трансформації у сфері мистецтва стали наслідком низки основних факторів. По-перше, це цифрові зміни в суспільстві, оскільки мистецтво, функція якого полягає у відображенні суспільних перетворень, має адаптуватися до новітніх технологій і способів комунікації, демонструючи сучасні тенденції

та виклики. По-друге, важливим стимулом для переходу стали наслідки пандемії COVID-19 і карантинні обмеження, які суттєво вплинули на діяльність традиційних мистецьких інституцій, орієнтованих на фізичні відвідування. У відповідь на ці виклики інституції були змушені змінювати свою методологію роботи, залучати інноваційні платформи та впроваджувати інтерактивні технології.

Інтеграція віртуальних галерей базується на поєднанні мистецтва та цифрових технологій, що дає змогу значно розширити аудиторію та створити нові форми взаємодії з мистецьким контентом. Основою цього підходу є використання сучасних цифрових платформ, розробка інтерактивних форматів

експозицій та адаптація до змін у способах сприйняття мистецтва.

Перспективи подальшого розвитку віртуальних галерей у презентації мистецтва є значними, проте існують певні перешкоди. Основними викликами залишаються високі вимоги до матеріально-технічної бази, дефіцит кваліфікованих фахівців та недостатня дослідженість окремих аспектів віртуальної сфери.

Запровадження нової цифрової політики та розвиток інфраструктури сприятимуть поглибленню розуміння потенціалу віртуальних галерей як інноваційного інструменту презентації мистецтва та формуванню нових стандартів взаємодії з мистецьким простором.

Література:

1. Ленівенко О. Розробка віртуальної 3D галереї з використанням технологій доповненої реальності. *Інформаційні технології: наука, техніка, технологія, освіта, здоров'я*. Тези доповідей 31-ї Міжнар. наук.-практ. конф. (17–20 травня 2023 р.). Харків: НТУ «ХПІ», 2023. С. 300. URL: <https://repository.kpi.kharkov.ua/handle/KhPI-Press/69595>
2. Клівак В. Особливості дизайну віртуальних виставок. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. № 52. Т. 2. С. 50–56.
3. Леонтьєв С., Чулкова Т., Гранатирко Б. Роль цифрових технологій у презентації сучасного українського мистецтва на прикладі виставкової діяльності Шевченківського національного заповідника. *Сучасне українське мистецтво: концепти, стратегії, візуальні практики*. Збірник матеріалів VII Всеукраїнської науково-практичної конференції (11–12 листопада 2021 року). Черкаси : [ФОП Гордієнко], 2021. С. 81.
4. Міронова Т. Virtual and augmental reality in the art-works of Ukrainian artists. *Art and Design*. 2021. № 2. С. 141–151.
5. Стойкова К. Презентація мистецтв у постмодерному просторі інформаційної доби. *Концепти соціокультурної трансформації сучасного суспільства: матеріали V Міжнародної конференції здобувачів вищої освіти і молодих учених* (Одеса, 25–26 травня 2023 р.). Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2023. С. 82–85.
6. Русаков С. Вплив імерсивних технологій на сприйняття мистецтва в контексті трансформації сучасного артринку: культурологічні аспекти дослідження. *Питання культурології*. 2023. № 41. С. 121–133.
7. Баценко С. Імерсивні технології: теоретичний аспект. *Імерсивні технології в освіті*: збірник матеріалів I Науково-практичної конференції з міжнародною участю (ІТЗН НАПН України, м. Київ, Україна). 2021. С. 36–39.
8. Чепелик О. Імерсивні середовища, VR, AR в українському сучасному мистецтві останніх років. *Сучасне мистецтво*. 2021. № 17. С. 23–40.
9. Волинець В. Інтеграція віртуальної та доповненої реальності у мистецтво. *Культура і сучасність*. 2021. № 1. С. 9–16.
10. Widjono R. Analysis of user experience in virtual art exhibition during pandemic. *International Conference of Innovation in Media and Visual Design (IMDES 2020)*. Atlantis Press, 2020. P. 93–99.
11. Sugiarto E., Prameswari N. Virtual gallery as a media to simulate painting appreciation in art learning. *Journal of Physics: Conference Series*. IOP Publishing. 2019. Vol. 1402. No. 7. P. 1–7.
12. Sharj A., Koo A., Permadi D. Understanding the process of designing multimedia gallery using Multimedia Gallery Framework. *International Journal of Creative Multimedia*. 2023. № 4(2). P. 88–104.
13. Zibrek K., Martin S., McDonnell R. Is photorealism important for perception of expressive virtual humans in virtual reality? *ACM Transactions on Applied Perception (TAP)*. 2019. Vol. 16. Issue 3. № 14. P. 1–19.
14. Ospishcheva-Pavlyshyn M. Особливості репрезентації муралів у мережі інтернет і зміни у творчості художників-муралістів через вплив віртуального середовища. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. № 33. Том 2. С. 17–23.
15. Hrabovskiy Ye. Methods of creating a multimedia online gallery. *Збірник наукових праць Харківського національного університету Повітряних Сил*. Харків, 2021. № 2(68). С. 102–107.

References:

1. Lenivenko, O. (2023). Rozrobka virtualnoi 3D halerei z vykorystanniam tekhnolohii dopovненоi realnosti [Development of a virtual 3D gallery using augmented reality technologies]. *Informatsiini tekhnolohii: nauka, tekhnika, tekhnolohiia, osvita, zdorovia – Information Technologies: Science, Technology, Education, Health*. Abstracts of the 31st International Scientific and Practical Conference (17–20 May, 2023), Kharkiv: NTU "KhPI", p. 300. URL: <https://repository.kpi.kharkov.ua/handle/KhPI-Press/69595> [in Ukrainian].
2. Klivak, V. (2022). Osoblyvosti dyzainu virtualnykh vystavok [Features of the design of virtual exhibitions]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current Issues of Humanities*, 52(2), 50–56 [in Ukrainian].
3. Leontiev, S., Chulkova, T., & Granatyko, B. (2021). Rol tsyfrovyykh tekhnolohii u prezentatsii suchasnoho ukrainskoho mystetstva na prykladi vystavkovoї diialnosti Shevchenkivskoho natsionalnoho zapovidnyka [The role of digital technologies in presenting modern Ukrainian art on the example of exhibition activities of the Shevchenko National Reserve]. *Suchasne ukrainske mystetstvo: kontsepty, stratehii, vizualni praktyky – Modern Ukrainian Art: Concepts, Strategies, Visual Practices*. Proceedings of the VII All-Ukrainian Scientific and Practical Conference (11–12 November, 2021), Cherkasy: [FOP Hordiienko], pp. 81 [in Ukrainian].
4. Mironova, T. (2021). Virtual and augmental reality in the art-works of Ukrainian artists. *Art and Design*, 2, 141–151.
5. Stoikova, K. (2023). Prezentatsiia mystetstv u postmodernomu prostori informatsiinoi doby [Presentation of arts in the postmodern space of the information age]. *Kontsepty sotsiolokulturnoi transformatsii suchasnoho suspilstva – Concepts of Sociocultural Transformation of Modern Society*. Proceedings of the 5th International Conference of Higher Education Applicants and Young Scientists (Odesa, 25–26 May, 2023), Odesa: PNPi imeni K. D. Ushynskoho, pp. 82–85 [in Ukrainian].
6. Rusakov, S. (2023). Vplyv ymersyvnnykh tekhnolohii na spryiniattia mystetstva v konteksti transformatsii suchasnoho artrynku: kulturnolohichni aspekty doslidzhennia [Impact of immersive technologies on the perception of art in the context of the transformation of the modern art market: cultural studies aspects]. *Pytannia kulturolohii – Issues of Culturology*, 41, 121–133 [in Ukrainian].
7. Batsenko, S. (2021). Ymersyvni tekhnolohii: teoretychnyi aspekt [Immersive technologies: theoretical aspect]. *Ymersyvni tekhnolohii v osviti – Immersive Technologies in Education*. Proceedings of the I Scientific and Practical Conference with International Participation (IITZN NAPN Ukrainy, Kyiv, Ukraine), pp. 36–39 [in Ukrainian].
8. Chepelyk, O. (2021). Ymersyvni seredovyshcha, VR, AR v ukrainskomu suchasnomu mystetstvi останніх років [Immersive environments, VR, AR in modern Ukrainian art in recent years]. *Suchasne mystetstvo – Contemporary Art*, 17, 23–40 [in Ukrainian].
9. Volynets, V. (2021). Intehratsiia virtualnoi ta dopovненоi realnosti u mystetstvo [Integration of virtual and augmented reality into art]. *Kultura i suchasnist – Culture and Modernity*, 1, 9–16 [in Ukrainian].
10. Widjono, R. (2020). Analysis of user experience in virtual art exhibition during pandemic. *International Conference of Innovation in Media and Visual Design (IMDES 2020)*. Atlantis Press, pp. 93–99.
11. Sugiarto, E., & Prameswari, N. (2019). Virtual gallery as a media to simulate painting appreciation in art learning. *Journal of Physics: Conference Series*. IOP Publishing, Vol. 1402(7), pp. 1–7.
12. Sharj, A., Koo, A., & Permadi, D. (2023). Understanding the process of designing multimedia gallery using Multimedia Gallery Framework. *International Journal of Creative Multimedia*, 4(2), 88–104.
13. Zibrek, K., Martin, S., & McDonnell, R. (2019). Is photorealism important for perception of expressive virtual humans in virtual reality? *ACM Transactions on Applied Perception (TAP)*, 16(3), Article № 14, pp. 1–19.
14. Ospishcheva-Pavlyshyn, M. (2020). Osoblyvosti reprezentatsii muraliv u merezhi internet i zminy u tvorchosti khudozhnykiv-muralistiv cherez vplyv virtualnoho seredovyshcha [Features of mural representation on the internet and changes in the creativity of mural artists due to the influence of the virtual environment]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current Issues of Humanities*, 33(2), 17–23 [in Ukrainian].
15. Hrabovskyi, Ye. (2021). Methods of creating a multimedia online gallery. *Zbirnyk naukovykh prats Kharkivskoho natsionalnoho universytetu Povitrianykh Syl – Scientific Works Collection of Kharkiv National Air Force University*, 2(68), 102–107 [in Ukrainian].

УДК 7.036

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.10>**Малежик Юлія Миколаївна,**

кандидат педагогічних наук, доцент,

доцент кафедри образотворчого мистецтва

Національного університету «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»

ORCID ID: 0000-0003-2829-3493

Yuliia.Malezhyk@nupp.edu.ua

ПЕРЕДУМОВИ ТА ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА (ДРУГА ПОЛОВИНА XX – ПОЧАТОК XXI СТОЛІТТЯ)

Метою дослідження є вивчення передумов та розвитку актуальних тенденцій розвитку сучасного образотворчого мистецтва, у ракурсі бачення особливого філософського, естетичного та соціального погляду на світ та середовище глядача – митця. Елементи історіографічного, формального, соціокультурного та психоаналізу пов'язані з розглядом філософської проблематики, оскільки сам художній матеріал розвивається до метамедіальності, а традиційні для другої половини XX століття способи його наукового опису є міждисциплінарними.

Аналіз спеціалізованої літератури надав можливість виокремити та систематизувати основні напрями в образотворчому мистецтві другої половини XX століття, та їхній вплив на наступні прояви основних тенденцій в образотворчому мистецтві початку XXI століття.

Досліджено аспекти, що впливали на сучасне мистецтво, які не можливі без знання і розуміння новітніх технологій та практик, до яких уже не зовсім коректно застосовувати колишні критерії традиційного образотворчого мистецтва. Образотворче мистецтво є багатограним і динамічним, відображаючи складність та різноманіття сучасного світу. Воно активно реагує на соціальні, політичні та технологічні зміни, ставлячи нові запитання та пропонуючи різні способи взаємодії з аудиторією.

Зазначено, що зображувально-виразні інновації в образотворчому мистецтві проявляються у використанні нових способів образотворчого вираження, тобто зміни в способах зображення, які повинні відображуватись у використанні різних змін формотворчих елементів зображення. Узагальнено основні етапи та художні стилі, що вплинули на розвиток та характер проявів сучасного мистецтва на початку XXI століття.

Ми вважаємо, що мистецтво майбутнього повинно базуватися на усвідомленні тих процесів, що відбуваються у суспільстві, сучасне мистецтво, та його майбутнє, повинно опиратись на інтелект, та його враження, а не на відчуття і ірраціональність, як це було раніше.

Ключові слова: тенденції, передумови розвитку, сучасне мистецтво, образотворче мистецтво, художній стиль, напрям, течія, інновації.

Malezhik Yuliia. PREREQUISITES AND TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF CONTEMPORARY ART (THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH – EARLY TWENTIETH CENTURY)

The purpose of the study is to examine the preconditions and development of current trends in contemporary visual art, in terms of a special philosophical, aesthetic and social view of the world and the environment of the viewer-artist. Elements of historiographical, formal, socio-cultural and psychoanalysis are related to the consideration of philosophical issues, since the artistic material itself is developing towards metamedia, and the traditional methods of its scientific description for the second half of the twentieth century are interdisciplinary.

The analysis of the specialized literature made it possible to identify and systematize the main trends in the visual arts of the second half of the twentieth century and their influence on the subsequent manifestations of the main trends in the visual arts of the early twenty-first century.

The aspects that influenced contemporary art are studied, which are impossible without knowledge and understanding of the latest technologies and practices, to which the previous criteria of traditional fine art are no longer quite correct. Fine art is multifaceted and dynamic, reflecting the complexity and diversity of the modern world. It actively responds to social, political and technological changes, raising new questions and offering different ways of interacting with the audience.

It is noted that pictorial and expressive innovations in the visual arts are manifested in the use of new ways of pictorial expression, that is, changes in the ways of depiction, which should be reflected in the use of various changes in the formative elements of the image. The article summarizes the main stages and artistic styles that influenced the development and nature of contemporary art manifestations in the early twenty-first century.

Key words: trends, prerequisites for development, contemporary art, fine art, artistic style, direction, trends, innovations.

Період другої половини ХХ століття у світовому мистецтві охоплює перехід від напряму модернізму у постмодернізм. Аналіз спеціальної літератури дає змогу об'єктивно усвідомити те підґрунтя, на якому розвивалось світове образотворче мистецтво, визначити причини й умови виокремлення мистецьких впливів, що сприяли формуванню й розвитку власних мистецьких ознак для створення сучасних тенденцій в образотворчому мистецтві ХХІ століття.

Роздуми і коментарі критиків, кураторів, мистецтвознавців і художників на тему сучасного образотворчого мистецтва є спробою ідентифікувати його за допомогою перерахування інструментів, засобів презентації, форм реалізації та іншого.

Значний внесок у дослідження проблем розвитку образотворчого мистецтва другої половини ХХ століття зробили науковці, фахівці, дослідники у галузі історії мистецтва, філософії, культурології. Вони запровадили власну термінологічну мову, яка пояснює різні, нові форми вираження в образотворчому мистецтві. Феномен мистецької освіти, культурний розвиток суспільства, образотворчого мистецтва зокрема, формування особистості через твори мистецтва є розробки в галузі філософії, культурології, естетики широко представлено у дослідженнях вчених: Ю. Борева, Р. Бобренка, М. Кагана, В. Мазепи та ін. [1, с. 148]. До теоретиків у галузі образотворчого мистецтва другої половини ХХ століття можна віднести: Ж. Ф. Лотара, Ж. Дерріда, Ж. Дельоз, Ж. Бодрійяр, У. Еко, А. Моль та інші.

На нашу думку, і за судженнями багатьох дослідників, великої уваги у творчості ХХ століття та на сучасному етапі розвитку, приділяється її практичному застосуванню. У цей період збільшується кількість художніх стилів і практик. ХХ століття умовно поділяють на індустріальний (перша половина

ХХ ст.) і постіндустріальний період (друга половина ХХ ст.), на етап Сучасний і Постсучасний. Новий напрямок в культурі, перш за все, задає інформаційно-технологічний прогрес. Розповсюдження промисловості сприяє становленню індустріалізації та технологізації всіх сфер суспільства і образотворчого мистецтва, зокрема.

У мистецтві повертається поняття «часу» та «сучасності», для адекватного відтворення якої молоді митці переймалися пошуками художньої мови.

Так, в другій половині ХХ століття в епоху постіндустріального суспільства – інновація стала способом актуалізації в живописі. Художники ХХ століття почали розуміти світ як щось хаотичне, мінливе, при цьому вони зображували його в нових формах. У рамках цих тенденцій, при визначенні сучасного мистецтва почали використовувати терміни «інновація», «інноваційні технології», який набув розвитку ще на початку ХХ століття.

У мистецтві інновація трактується як результат творчого процесу, який впроваджує нововведення у ту чи іншу сферу мистецтва. Однак, сам процес інновації нових ідей та напрямів у мистецтві безпосередньо дозволяє видавати чужі ідеї за інновації, які були вперше впроваджені у тому чи іншому художньому творі. Як відомо, кожний творчий пошук у мистецтві проходить шлях від ідеї до її втілення, що вимагає підбору певних технологій, нових прийомів, інструментів, матеріалів, засобів виконання, тощо. Саме тому, можна вважати, що новий, інноваційний художньо-творчий продукт – це і є нововведення у мистецтві.

Одним із основних напрямів в образотворчому мистецтві зазначеного періоду є подальший розвиток *модернізму* (фр. *moderne* – сучасний, найновіший), який на нашу думку, був викликом раціональному мистецтву, виступаючи за допомогою емоції. Від сухої

об'єктивності, спонукав у представленні твору, до образності, поетичності, символічності.

Згодом, в процесі історико-культурного розвитку у образотворчому мистецтві виокремлюється інший напрям, який прийшов на зміну модернізму. До нього відносять радикальні модерністські течії: дадаїзм і футуризм, які загалом називали *авангардним мистецтвом* (від фр. *avant* – уперед, *garde* – сторожа, передовий загін) – напрямом у образотворчому мистецтві, який базувався на відмові від існуючих норм і традицій, порушення, перекручення форми (хаос) на протиставленню порядку.

Постмодернізм (від лат. *post* «після» і модернізм) – сукупна назва художніх тенденцій, що особливо чітко виявилися в 1960-і рр. і характеризуються радикальним переглядом позицій модернізму та авангарду. Нерідко це поняття застосовують розширено, називаючи «постмодерністськими» всі останні десятиліття ХХ ст. з їхньою новою, тобто комп'ютерною, науково-технічною революцією. Цей напрям характеризується переходом від інтересу до об'єкту зображення до самого процесу його створення. Також набувають актуальності тенденції соціальної спрямованості мистецтва (фемінізм у мистецтві, «мистецтво аутсайдерів» – етнічних меншин) [2, с. 3–6].

Активного розвитку зазнають види мистецтва, що використовують образи масової культури, фотомистецтво, вплив на творчість митців сучасних технологій (відео, комп'ютерів, Інтернету).

В цілому, проаналізувавши основні напрями в мистецтві, ми спробували певним чином систематизувати наступні етапи появи основних тенденцій в образотворчому мистецтві другої половини ХХ століття:

перший етап відноситься до післявоєнного часу з 1945 до початку 1960-х років, для якого характерне повернення до ідей модернізму початку ХХ століття (наприклад, новаторство в живописі 50-х років ХХ століття в Америці, яке помітно відрізнялося від Європи. Ідеологічна програма американського мистецтва доводила всьому світу, що воно вільне по

своїй суті. У порівнянні – для європейського новаторського живопису в післявоєнні роки характерна трагічна тематика. В Європі та Америці в ці ж роки з'являються художники, які відкидають повністю культурну традицію живопису. Як зразок справжнього мистецтва фігурують шедеври первісності, мистецтво дітей і божевільних);

другий етап відноситься до 1960-х років – поява мистецтва без шедевра, без художника, без музею (у Парижі Жан Дюбюффе є засновником художньої концепції *Art-Brut* – грубого мистецтва, в якій пов'язав воедино примітивну реакцію плоти, нічим не прикрити жорстокість і прагнення до фізичного знищення життя [3]. Другий період появи інновацій в мистецтві у другій половині ХХ століття можна вважати час 60-х років: «студентські революції», роки Холодної війни, демонстрацій протесту проти війни у В'єтнамі, експериментів з ЛСД та інших психоделіків, які виразилися в мистецтві естетичним протестом. Для цього періоду в образотворчому мистецтві було характерно гасло: прибрати шкідливі надмірності культурності, і повернутися до першоелементів життя, відмова від картини, музейний живопис відходить у історію. Суспільство 60-х років у світовому просторі прийнято було називати «суспільством споживання». Реакцією на нього в мистецтві виникає художній напрям «*pop art*» – «масове мистецтво», що об'єднувало насамперед твори європейських та американських художників, які цікавилися реаліями сучасного світу: машинами, мультиплікацією, фотографіями з ілюстрованих журналів, зірками естради та кінематографа. Для цього напрямку характерний принцип створення твору на основі колажу, введення в нього повсякденної, звичної для всіх реальності. Поп-арт спрямований на максимальне зближення мистецтва з життям, стирання кордонів між ними: будь-який побутовий предмет може бути введений в «світ мистецтва» і наділений статусом художнього об'єкту (відомі банки супу «Кемпбелл» у Е. Уорхолла і т.п.).

На полотні художнього твору здебільшого вводяться технічні засоби масового

поширення культури – тиражування, репродукування, використання кліше, ксерокопіювання, фотографування і т.д. Зрушення авангарду, перетікає в концептуалізм періоду з 1960–80-х років. Вважалося, що будь-яке образне мислення є концептуальним. Термін «концептуалізм» з'явився в 1961–1963 роках в США і Англії для позначення нової течії. Концептуалізм, беручи за основу предмети з повсякденного життя, змінює адекватне сприйняття про них;

третій етап 1970–90-ті роки, для якого характерно в мистецтві повернення інтересу до образотворчості, кольору і фігуративності. У 70-ті роки з'явилися жанри постмодерністського мистецтва: історична картина, пейзаж, натюрморт. Від традиційних вони відрізняються тим, що, використовуючи поєднання художні прийоми нео-, фото- і гіперреалізму і реалістичної традиції іронічно переосмислюють минуле в контексті сучасності. У живописних роботах звертаються до вічних тем за допомогою поєднання символізму, алегорії, реалістичності. Завдяки цьому поєднанню в роботах показуються проблеми сучасного світу. В результаті виникає ситуація естетичної рівноваги між традиціями та інноваціями, експериментом і кічем, реалізмом і абстракцією. Починається формування культури постмодернізму. Однією з особливостей цього періоду є і зростаюча еротизація мистецтва, причому основна увага приділяється феміністським трактуванням жіночої сексуальності і транссексуалізму, сексуальних меншин.

На розвиток образотворчого мистецтва в середині 80-х рр. XX століття, з одного боку сприяло поява технологій: відео, аудіо, комп'ютерів і Інтернет, що істотно розширило палітру засобів які використовували художники. А з іншого боку, відбувається повернення в образотворче мистецтво художнього образу, який активно використовує образи масової культури, з'явилися нові прийоми та техніки: кемпізм, мистецтво іст-Віллідж, нео-поп, ленд-арт, інсталяція, перформанс, хепенінг, нет-арт, використання фотографії в живописі, які за допомогою підтекстів зачіпають питання хвилюють сучасне суспільство [4].

Також, характерним прийомом у творчості багатьох художників другої половини XX століття фактура стає іноді головним виразним засобом для створення індивідуального художнього образу, а створення нових, основним пластичним завданням. Звідси і використання нетрадиційних у художньому відношенні матеріалів.

Розвиток науки і техніки наприкінці XX – початку XXI ст. у сфері образотворчого мистецтва та дизайну середовища спричинив звернення митців до розроблення концепцій екологічності у мистецтві та будівництві. Наприклад, у процесі роботи використання традиційних методів будівництва поєднується із природними екологічними матеріалами з тростини і затрамбованої землі, мобільних будинків. Як бачимо, дизайн активно спрямовується на розв'язання проблем екології. До недавнього часу художники і дизайнери створювали величезну масу об'єктів, виробів, які заповнили простір, але не використовуючи на повну їхній ресурс, вони замінювалися на інші, більш новіші, модніші. Нині у галузі споживання товарів широкого застосування набуло явище редизайну та робота з відходами виробництва. Сучасні митці частіше звертають головну увагу на можливе повторне використання виробів або матеріалів, що є важливим для розв'язання екологічних проблем людства. Тому упровадження нових технологій у різноманітних сферах культури й побуту, нові тенденції у сфері споживання й стилі життя сучасної людини створюють передумови для суттєвих соціально-культурних змін [5, с. 119–125].

Початок 2000-х рр. позначено в історії розвитку художніх напрямів, як період розчарування у можливостях технічних засобів для художніх практик. Значно ускладнено класифікацію мистецтва за жанрами і стилями, багато критиків та істориків мистецтва вважають, що сучасне мистецтво характеризується відсутністю будь-яких категорій.

На думку науковця А. Цугорки, особливе місце серед сучасних комп'ютерних технік займає цифрове образотворче мистецтво, основними видами якого є: цифрова комп'ютерна графіка; цифровий комп'ютерний живопис; цифрова комп'ютерна скульптура [6, с. 112].

Проведений аналіз сучасного мистецтва на початку ХХІ століття відображає різноманітність стилів, ідей та підходів, які визначають цей період. Можна виокремити кілька ключових аспектів:

– *Глобалізація та мультикультуралізм.* Сучасне мистецтво стало значно більш глобальним, відображаючи різноманітність культур і стилів. Художники з різних країн взаємодіють, створюючи роботи, які поєднують традиції та новаторські ідеї. Це призводить до нових форм вираження та розширення меж мистецтва;

– *Технології та нові медіа.* Розвиток цифрових технологій радикально змінив способи створення і сприйняття мистецтва. Відеоарт, віртуальна реальність, інсталяції, що включають цифрові елементи, стають все більш популярними. Художники використовують соціальні мережі для поширення своїх робіт, залучаючи широку аудиторію;

– *Соціальна та політична свідомість.* Багато художників займаються соціально важливими темами, такими як права людини, екологічні питання, гендерна ідентичність та політична несправедливість. Мистецтво слугує не тільки способом самовираження, а й інструментом для змін у суспільстві;

– *Концептуальне мистецтво та інтерпретація.* Концептуалізм залишається актуальним, де ідея переважає над естетичними формами. Художники часто пропонують глядачам нові способи інтерпретації своїх робіт, запрошуючи їх активно взаємодіяти з мистецтвом.

– *Критика споживчої культури.* Багато митців аналізують і критикують споживчі тенденції, використовуючи іронію та сарказм. Вони ставлять під сумнів цінності сучасного суспільства, звертаючи увагу на його поверховість і комерціалізацію;

– *Інклюзивність та участь.* Мистецтво намагається бути більш інклюзивним, запрошуючи різні громади до участі у творчому процесі. Це може проявлятися в колективних проектах або у створенні робіт, що враховують різноманітність досвідів і перспектив;

– *Діалог між традицією та інновацією.* Сучасні художники часто звертаються до

історії мистецтва, переосмислюючи традиційні форми та матеріали в новому контексті. Це дозволяє створювати діалог між минулим і сучасністю.

Щодо основних передумов і тенденцій розвитку сучасного образотворчого мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття слід виокремити наступні:

1. *Соціальні та політичні зміни:* друга половина ХХ століття була відзначена значними соціальними зрушеннями, такими як рухи за громадянські права, фемінізм та анти-воєнні протести. Це вплинуло на тематику мистецтва та його функцію в суспільстві.

2. *Технологічний прогрес:* розвиток нових технологій, зокрема цифрових, змінив способи створення, поширення та споживання мистецтва. Поява Інтернету стала важливим фактором у популяризації та доступності мистецтва.

3. *Глобалізація:* збільшення міжкультурних обмінів і глобальної взаємодії призвело до збагачення художніх практик, створення нових стилів і форм.

4. *Постмодернізм:* відмова від традиційних наративів та канонів, суміш стилів і жанрів, а також акцент на інтерпретації та контекстуалізації стали характерними для мистецтва цього періоду.

Отже, враховуючи вищевикладене, слід узагальнити наступні тенденції сучасного образотворчого мистецтва, які ми розглядаємо через призму:

– *концептуального мистецтва:* мистецтво, яке акцентує увагу на ідеях та концепціях, а не на естетичних формах. Це зміщує акцент з продукту на процес створення;

– *мультимедійних практик:* інтеграція різних медіа, таких як живопис, скульптура, відео, звук та інсталяція, стала звичною. Художники експериментують із змішанням жанрів;

– *екологічності мистецтва:* відгук на екологічні проблеми та зміни клімату. Художники використовують свої роботи для підвищення обізнаності про навколишнє середовище;

– *соціально залученого мистецтва:* акцент на соціальних питаннях і проблемах, таких як нерівність, ідентичність та політика. Художники часто співпрацюють з громадами для створення проектів;

– *критики та самоаналізу*: мистецтво як інструмент для самоаналізу і критики сучасного суспільства, де художники рефлексують над власною роллю і впливом.

В цілому, зазначені передумови та тенденції відображають складну природу сучасного мистецтва, яке постійно змінюється в залежності від соціокультурних контекстів.

Враховуючи вплив розвитку техніки та засобів масової інформації на сучасне образотворче мистецтво початку ХХІ століття, вважаємо, що загострення проблеми протиставлення «світ – людина» позначається перш за все на творчості художника, де можна виділити наявність таких особливостей:

розвиток наукової і технічної думки привів до зміни просторового образу світу, плюралізму і фрагментарності культури, до порушення ієрархічної організації культури, рівноправного співіснування «високого» і «низького», елітарного і масового, до перетворення іронії в засіб саморуйнування культури (Ж. Бодрійяр) [7];

відсутність конкретного, переважання абстракцій, призводить до втрати людиною почуття реального, витіснення реальності системою фантомів свідомості, які стирають відмінність реального і уявного, що замикаються на копії самих себе без оригіналів;

театралізація життя сучасного суспільства (істина, справжність і реальність більше не існують, а замість них панують шоу-політика, шоу-правосуддя і шоу-культура). Це відчуття театральної примарності, відсутності справжності життя, що особливо проявилось

в 80-х роках, і воно ж стимулювало процеси переосмислення можливостей і меж реалізації людської індивідуальності в постсучасному суспільстві;

невизначеність, відкритість, незавершеність, стирання просторових і часових меж в культурі набуло мозаїчно-цитатний вигляд, вона охоче вдається до практики зіставлення різних історичних епох і традицій мислення.

Образотворче мистецтво на початку ХХІ століття є багатогранним і динамічним, відображаючи складність та різноманіття сучасного світу. Воно активно реагує на соціальні, політичні та технологічні зміни, ставлячи нові запитання та пропонуючи різні способи взаємодії з аудиторією.

Проведений аналіз та роздуми на задану тему, надають можливість висловити своє бачення та прогнози стосовно майбутнього образотворчого мистецтва. Ми вважаємо, що мистецтво майбутнього повинно базуватися на усвідомленні тих процесів, що відбуваються у суспільстві, сучасне мистецтво, та його майбутнє, повинно опиратись на інтелект, та його враження, а не на відчуття і ірраціональність, як це було раніше.

Вважаємо, що стирання граней між матеріальним та візуальним має відбутися у мистецтві у найближчі часи, трактування ідей та синхронізація вже існуючих напрямів через сучасні технічні можливості та використання новітніх досліджень у галузях інших наук, дадуть поштовх до створення суттєво нових прийомів та засобів в образотворчому мистецтві в цілому.

Література:

1. Малезик Ю.М. Образотворче мистецтво як освітній і культуротворчий компонент у системі мистецької освіти. *Витоки педагогічної майстерності*. Серія «Педагогічні науки». 2020. Вип. 25. С. 148–152.
2. Затонський Д. В. Модернізм і постмодернізм: Думки про одвічне коловертання витончених і невитончених мистецтв. Харків : Фоліо. 2000. 256 с.
3. Шишлова О. Мистецтво аутсайдерів. URL: <https://artslooker.com/mistetctvo-atsajderiv/>.
4. Сімончук О. Як сучасні технології змінюють мистецтво URL: <https://supportyourart.com/stories/art-technology/>.
5. Малезик Ю.М., Пунгіна О.А., Гусев Л.Г. Екологічний дизайн як соціокультурне явище. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 58. Том 1. 368 с., С. 119–125.
6. Цугорка О.П. Образотворче мистецтво і можливості новітніх технологій. *Культура і сучасність*. 2015. Вип. 2. С. 111–118.

7. Соргира Т.І. *Роль техніки та технології у мистецтві*: монографія. М-во освіти і науки України, Київ: нац. ун-т культури і мистецтв. Київ : Вид-во Ліра-К, 2021. 344 с.

References:

1. Malezhyk, Yu. M. (2020). *Obrazotvorche mystetstvo yak osvithii i kulturotvorchyi komponent u systemi mystetskoï osviti* [Fine arts as an educational and cultural component in the system of art education]. *Vytoky pedahohichnoi maisternosti: zhurnal Poltav. nats. ped. un-t imeni V.H. Korolenka Seriiia «Pedahohichni nauky»* – *The origins of pedagogical skill: a journal. Poltava National Pedagogical University named after V.G. Korolenko. Series «Pedagogical Sciences»*. (Vyp. 25), (pp. 148–152). Poltava [in Ukrainian].
2. Zatonskyi, D.V. (2000). *Modernizm i postmodernizm: Dumky pro odvichne kolovertannia vytonchenykh i nevytonchenykh mystetstv* [Modernism and Postmodernism: Thoughts on the Eternal Cycles of the Fine and Beaux-Arts]. Kharkiv: Folio [in Ukrainian].
3. Shyshlova, O. (2020). *Mystetstvo autsajderiv* [The art of outsiders]. Retrieved from <https://artslooker.com/mistetstvo-autsajderiv/> [in Ukrainian].
4. Simonchuk, O. (2019). *Yak suchasni tekhnolohii zminiuiut mystetstvo*. [How modern technologies are changing art]. Retrieved from <https://supportyourart.com/stories/art-technology/> [in Ukrainian].
5. Malezhyk, Yu.M., Punhina, O.A., & Husieva, L.H. (2022). *Ekolohichniy dyzain yak sotsiokulturne yavyshe* [Ecological design as a socio-cultural phenomenon]. Yu.M. Malezhyk (Eds.), *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskiy zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka* – *Topical Issues of the Humanities: an interuniversity collection of scientific papers by young scientists of the Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University*, 58. (Vols. 1), (pp. 119–125). Drohobych: Vydavnychiy dim «Helvetyka» [in Ukrainian].
6. Tshorka, O.P. (2015). *Obrazotvorche mystetstvo i mozhlyvosti novitnykh tekhnolohii* [Fine arts and the possibilities of the latest technologies]. *Kultura i suchasnist – Culture and Modernity*, 2, 111–118 [in Ukraine].
7. Sorhyra, T.I. (2021). *Rol tekhniky ta tekhnolohii u mystetstvi: monohrafiia* [The Role of Engineering and Technology in Art: A Monograph]. *M-vo osvity i nauky Ukrainy, Kyiv. nats. un-t kultury i mystetstv – Ministry of Education and Science of Ukraine, Kyiv National University of Culture and Arts*, (344). Kyiv: Vyd-vo Lira-K [in Ukrainian].

УДК 75.019.6(492)"16":069.5(477.54) XXМ:7.074

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.11>**Мельничук Людмила Юріївна,**

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри теорії і історії мистецтв

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-1504-1425

ludmel11@ukr.net

ГОЛЛАНДСЬКИЙ НАТЮРМОРТ XVII СТ. ІЗ ЗІБРАННЯ ХАРКІВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ: СТИЛІСТИКА І ТИПОЛОГІЯ

У статті зосереджено увагу на дослідженні колекції голландського натюрморту в зібранні Харківського художнього музею періоду розквіту цієї національної школи у XVII ст.

Особливі економічні, суспільно-політичні та релігійні умови країни стали сприятливим ґрунтом для розвитку голландського мистецтва. Одним з жанрів, який отримав розвиток як самобутнє і самостійне явище став натюрморт.

Голландські натюрморти, окрім культурно-мистецького значення, відіграють роль історичних документів, що розкривають різноманітні сторони життя, як самих художників, так і суспільства в цілому. На додаток до символічного наповнення, що є головною рисою натюрморту XVII ст., все яскравіше виявляється зростаючий інтерес до спостережень та вивчення світу.

Метою дослідження є аналіз структурно-типологічних та стилістичних особливостей голландського натюрморту з фондів Харківського художнього музею, окреслення періодів створення.

На основі систематизації і аналізу музейних документів встановлено походження творів, проаналізовано твори із зібрання Харківського художнього музею, періоди створення, художню мову. У колекції представлено типи натюрмортів: «сніданок», «десерт», «квітковий», «рибний», «мисливський» натюрморти, «пташині двори» з вираженою символікою і особливостями.

Встановлено відповідність стилістики і типології творів харківської колекції голландського натюрморту з роботами найвідоміших представників жанру.

Проблема вивчення творів з музейних колекцій України, їхнього походження, національної приналежності, атрибуції на сьогодні залишається актуальною для дослідників. На жаль, в умовах війни росії проти України це завдання ускладнюється, утім нагромаджений фактологічний матеріал дає можливість продовження досліджень.

Ключові слова: жанри мистецтва, натюрморт, голландське мистецтво, приватні колекції, художній музей, мистецькі виставки.

Melnychuk Liudmyla. DUTCH STILL LIFE OF THE XVII CENTURY. FROM THE COLLECTION OF THE KHARKIV ART MUSEUM: STYLISTICS AND TYPOLOGY

The article focuses on the study of the collection of Dutch still life in the collection of the Kharkiv Art Museum of the period of the heyday of this national school in the XVII century.

The special economic, socio-political and religious conditions of the country became a favourable ground for the development of Dutch art. Still life was one of the genres that developed as an original and independent phenomenon.

In addition to their cultural and artistic significance, Dutch still lifes play the role of historical documents that reveal various aspects of life, both of the artists themselves and of society as a whole. In addition to the symbolic content, which is the main feature of the XVII century still life, there is a growing interest in observing and studying the world.

The purpose of the study is to analyse the structural, typological and stylistic features of Dutch still life from the collections of the Kharkiv Art Museum, to outline the periods of creation.

Based on the systematisation and analysis of museum documents, the origin of the works is established, the works from the collection of the Kharkiv Museum of Art, the periods of creation, and the artistic language are

analysed. The collection includes the following types of still lifes: 'breakfast', 'dessert', 'flower', 'fish', 'hunting' still lifes, 'bird yards' with expressed symbolism and peculiarities.

The article establishes the correspondence of the style and typology of works of the Kharkiv collection of Dutch still life with the works of the most famous representatives of the genre.

The problem of studying works from the museum collections of Ukraine, their origin, nationality, and attribution remains relevant for researchers today. Unfortunately, in the context of Russia's war against Ukraine, this task is becoming more complicated, but the accumulated factual material makes it possible to continue research.

Key words: art genres, still life, Dutch art, private collections, art museum, art exhibitions.

Вступ. У музеях України зберігаються колекції зарубіжного мистецтва, зокрема мистецтво Північних і Південних Нідерландів часів розквіту національної школи. Саме у цій школі як самостійні жанри зародилися пейзаж і побутовий жанр, інтер'єр і анімалістичний жанр, а також натюрморт. Натюрморт виокремився наприкінці XVI – на початку XVII ст. з релігійних, жанрових сцен. З часом з'явилися такі його різновиди: «сніданки», «десерти», «vanitas», «лісові» натюрморти, «кухонні», «рибні», «квіткові», «мисливські» натюрморти, які протягом XVII ст. урізноманітнюються за художньою мовою і символікою.

У Харківському художньому музеї (ХХМ) зберігаються живописні і графічні натюрморти голандських і фламандських мистців, першоджерелом яких є приватні мистецькі колекції, націоналізовані чи подаровані в різний час. Ці полотна є маловідомими широкому колу дослідників і висвітлені у фаховій літературі недостатньо. Утім, вивчення колекції дає можливість встановити період створення, типи, стилістику, атрибутувати твори, скласти уявлення про розвиток розвитку голландського натюрморту, який став одним з найяскравіших жанрів XVII ст. Завдання ретельного дослідження музейних колекцій України надає додаткової актуальності темі.

Аналіз останніх публікацій. Джерелами вивчення голландського натюрморту є зібрання художніх музеїв світу, в яких зберігаються роботи мистців цього жанру. Описи колекцій натюрморту є в музейних каталогах, путівниках, на сайтах тощо. Діапазон проблематики дослідників С. Альперс, С. Буріні, Ю. Тарасова, П. Тейлора, Н. Шнайдера та інших є досить широким: тематика, символіка, стилістичні особливості, типологія голландського натюрморту, етапи розвитку, атрибуція тощо.

Колекція творів зарубіжного мистецтва ХХМ висвітлена в окремих статтях музейних науковців Т. Литовко, В. Мизгіної, Г. Фісанта інших щодо історії формування зібрання музею, у каталогах тематичних виставок, альбомах [4, 6–8]. Проте, у них лише згадувались певні твори, але систематизованого аналізу й оцінки збірки голландського натюрморту в ХХМ дотепер не робилось. У статтях Л. Мельничук, Т. Прокатової, присвячених приватним колекціям у складі музейного зібрання, зазначено першоджерела, з яких надходили твори, зокрема і голландський натюрморт [3, 5].

Результати. Найбільш спеціалізованою галуззю голландського мистецтва називає натюрморт відомий австрійсько-британський історик мистецтва Е.Г. Гомбріх, відзначивши, що «спеціалісти з натюрмортів почали доводити, що сюжет картини набагато менш важливий... тривіальні предмети можуть створити ідеальну картину» [2, с. 430].

Першими дослідниками голландського натюрморту XVII ст. стали колекціонери, які цікавились саме цим жанром живопису. Проте у давніх інвентарях колекцій та аукціонних розпродажів термін «натюрморт» на той час ще не використовувався. Мова йде, наприклад, про «вазу з квітами» (een blompot), «сніданок» (ontbijtje), «фрукти» (fruitje), «мисливські трофеї» (jachtje) або ж атрибути «мирської суєти» (vanitas vanitatis); узагальнена назва «stilleven» з'явилася після 1650 р.

Термін «натюрморт», який зараз використовується навіть у повсякденні, має ажнік не нідерландське коріння і з'явився набагато пізніше. Першими його стали застосовувати французькі енциклопедисти доби Просвітництва, які також спробували упорядкувати та класифікувати голландські натюрморти за жанровою приналежністю.

Часто вона визначалась місцем створення, що полегшує атрибутування творів невідомих мистців. У кожному художньому центрі країни живописці обирали свої теми для композицій: в Утрехті – квіти та плоди, у Гаазі – рибні натюрморти, в Харлемі – скромні «сніданки», в Амстердамі – розкішні «десерти», а в університетському Лейдені – натюрморти типу «vanitas».

Стилістика натюрмортів різних періодів в межах XVII ст. теж істотно змінюється і має характерні риси. У ранній період натюрморти є досить скутими у колориті та композиційно невибагливими: майстри уникають складних ракурсів у зображенні предметів та багатства у деталях. Тло, зазвичай, є нейтральним. У ранніх зразках бере свій початок усталена і самотня багатоаспектна символіка з відповідним дидактичним навантаженням.

Символіка натюрмортів нагадує, що у світі, де є безліч спокус, завжди, за міркуванням голландців XVII ст., є надія на спасіння. Це завдання вимагало знаходження стійкої схеми, в якій органічно поєднувалися б майстерно складена композиція та змістовність. Проте у різні періоди розвитку натюрморту стрункі композиційні схеми ранніх малопредметних зразків трансформувалися у значно складніші пізніших багатоелементних натюрмортів.

У середині XVII ст. натюрморти набувають рис пишності, аристократичності, святковості. Митці стали писати «багаті», «багородні твори», зі складнішими рисунком, композицією, колоритом. У творах починає переважати значення естетичної привабливості та декоративних функцій над змістовістю. Це стосується всіх типів натюрморту. Поступовий відхід від багатоаспектного змісту, моралістично-релігійного значення у бік естетичної привабливості продовжується у другій половині XVII ст.

Майстри кінця XVII ст. розв'язують нові завдання, схилившись до ще більшої розкішності та пишності живописних полотен. Це зумовлює втрату багатоаспектної символіки, вибір більших форматів полотен, зміну темних нейтральних фонів на світлі з багатим драпіруванням та перехід до нової тематики.

Колекція зарубіжного мистецтва ХХМ презентує різні типи натюрмортів, які склались упродовж XVII ст. в голландській національній школі. Добре досліджена на сьогодні символіка і стилістика голандського натюрморту різного часу допомагає в аналізі творів з харківської колекції, які перетинаються зі зразками найвідоміших представників жанру.

Одним з видів натюрмортного живопису є «сніданки», розповсюджені в Харлемі, які походять від сцен бенкетів стрілецьких гільдій з мотивом накритого столу як символом братерства. Навколо найвидатніших мистців Віллема Хеда та Пітера Класа утворилася велика група послідовників, що працювала у традиціях монохромного живопису. Ці «сніданки» вирізняє простота речей (булочка, олов'яний посуд, скляні посудини), витриманих у сірувато-оливковій кольоровій гамі.

Натюрморт «Сніданок» Ханса ван Санта (рис. 1) атрибутовано науковцем ХХМ О. Фадєєвою згідно напису-монограмі HS на руків'ї ножа. Він походить з колекції харківського дослідника гравюри Аркадія Алфьорова, який збирав її перебуваючи довгий час на лікуванні за кордоном. За його заповітом 1873 р. колекція з 50 живописних і більше 3000 графічних творів (переважно голландської школи) надійшла до Харківського університету.

Картини «Натюрморт з лимоном та креветками» пензля невідомого автора (рис. 2), ймовірно, кола Корнеліса де Хема та «Натюрморт з устрицями» художника кола Яна Давідса де Хема походять із зібрання Адама Марцела Собанського, подільського землевласника і цукрозводчика, колекціонера живопису, гобеленів, меблів, порцеляни. Його колекція була перевезена до Харкова в роки Першої світової війни задля збереження, а згодом була націоналізована [5].

Роботи написані олійними фарбами, «Сніданок» – на дубовому дереві, інші два натюрморти – на дрібнозернистому полотні (дереву надавали перевагу в Голландії до третьої чверті XVII ст., надалі частіше стали використовувати полотно). Натюрморт «Сніданок» належить до першої половини XVII ст., а «Натюрморт з лимоном та креветками»



Рис. 1. Ханс ван Сант.
Сніданок



Рис. 2. Невідомий голландський художник.
Натюрморт з лимоном та криветкам

і «Натюрморт з устрицями» – до другої половини XVII ст.

«Сніданок» Санта ван Ханса наближається до естетики так званих «харлемських сніданків» і характеризується тяжінням до певної хаотичності композиційної побудови, невибагливістю елементів, застосуванням локальних барв та нейтрального тону. Автор віртуозно моделює скляні келихи, рефлекси додають посуду рис коштовності. Металеві тарелі різного розміру ніби навмисно підібрано для їхнього вмісту. Динамічне похвлявання у вигляді розрізаного лимону зі спіраллю шкірки виступає найсвітлішим тональним акцентом натюрморту і часто використовується голландськими митцями у натюрмортах типу «сніданок». Простотою без декорування та натяку на розкіш, лаконічністю, стриманим колоритом, рьомером в якості композиційного центру твір ван Санта наближається до робіт знаменитого П. Класа.

У середині XVII ст. тема скромних «сніданків» перетвориться в розкішні «банкети» та «десерти». Золочені кубки, китайська порцеляна та дельфтський фаянс, килимова скатертина, південні фрукти підкреслюють смак до витонченості та розкоші, що затвердився в голландському суспільстві всередині століття. Такими є «Натюрморт з лимоном та криветками» та «Натюрморт з устрицями». Вони значно складніші за своїм предметним навантаженням, символікою. Тут вже не лише сервірований стіл, з'являється стійкий інтерес

до несподіваних ракурсів, милування декоруванням посуду, моделювання фактур тканин та різноманітних за матеріалом поверхонь. Всі зображені речі також мають таємний підтекст, вказуючи на людські чесноти та гріхи. В натюрморті зустрічаються символи, що нагадують про тлінність людського життя: зрілі плоди вказують на родючість; зелене листя є символом відродження та життєвого коловороту; золоті та срібні речі нагадують про скороминучість заможності. Це вказує на співіснування в межах однієї роботи рис натюрморту типу «сніданок» та «марнота марнот» або «vanitas».

В усіх трьох натюрмортах використовується тьмяне тло, що наближає всі зразки до традиції тонального натюрморту. Створюється враження, що предмети виникають з напівдимки, що відіграє особливу роль для побудови простору композиції. У «Натюрморті з лимоном», на відміну від «Сніданку», превалює темний та теплий колорит, різноманітний та сильний. У «Натюрморті з устрицями» майстер використовує контрастніші колористичні співвідношення. Виблискують рефлекси на винограді, келиху, ягодах та посуді. Голландці не використовують різких колористичних співвідношень, співвідносять кольори за допомогою освітлення, його тонких переходів, передачі світлових відблисків та яскравих рефлексів. Саме світлові ефекти стають головним засобом образної виразності.

«Натюрморт з лимоном та креветками», «Натюрморт з лимоном» співвідносяться з традицією пишних голландських «десертів», де все підпорядковується ідеї розкоші предметів побуту, багатству фактур, підкреслює смак до витонченості, що затвердилися в голландському суспільстві в середині XVII ст. Цими рисами роботи з харківської колекції схожі на твори знаменитих В. Калфа, А. ван Бейсрена, які прагнули найдовіршенішим чином поєднати красиві, вишукані речі, передати форму, об'єм, матеріал, фактуру поверхні.

Додамо, що в колекції ХХМ є рисунок тушшю Віллема Калфа (1622–1693) «Дорожні речі», який походить з колекції А. Алфьорова. Лаконічний, схожий на штудію, він показує своєрідність кожної речі й ілюзійністичні можливості натюрморту.

Серед видів натюрморту одним із перших виокремився в самостійний напрямок квітковий натюрморт (Х. ван дер Аст, Б. ван дер Аст), який походить від типу зображень Мадонни з немовлям, а також від гірлянд із різноманітних квітів та фруктів, які оздоблювали релігійні сцени.

У колекції ХХМ цей тип натюрморту представлений твором Абрахама Мінньона (1640–1679) «Букет квітів» (рис. 3), який надійшов до музею з колекції подружжя харківських графіків і колекціонерів Мойсея Фрадкіна і Голди Крігер і був атрибутований



Рис. 3. Абрахам Мінньон.
Букет квітів

науковцем ХХМ Тетяною Прокатовою [5, с. 73]. А. Мінньон – німецький живописець, що навчався і працював в Голландії, в Утрехті, був учнем знаменитого Яна Давидса де Хема. Твір написано олійними фарбами на дереві.

На ранньому етапі свого розвитку, квітковий натюрморт був безпосередньо пов'язаним з алегорією тлінності та типом «марнота марнот». Такої багатоаспектності не спостерігається у квітковому натюрморті з ХХМ, який виконано у стилістиці декоративного живопису. Метелики, мурахи, равлики є тут більше розважальними деталями, що несуть лише певне символічне навантаження (метелик – як символ врятованої або праведної душі, муха – уособлення людських вад та гріховної людської природи, зла, смерті). Утім, головною ідеєю твору виступає тема природи, тонке проникнення у своєрідність навколишнього світу. На основі таких композицій можна відстежити появу і поширення в північній Європі гібридних квітів, виведення яких стало важливим науковим та економічним тогочасним досягненням.

А. Мінньон дотримується схеми Я.Д. де Хема: головну увагу глядача приваблює великий букет квітів, поряд з яким можна побачити декоративні деталі. Обережна динаміка, вертикальна чітка побудова, умовне тло, майстерне акцентування на певних деталях, елегантність свідчать про старанність, з якою Абрахам Мінньон писав цю роботу, виконану на дуже високому рівні. У тому, як складено квіткові букети у композиціях майстра, відчувається тонкий художній смак та висока колористична майстерність. Український мистецтвознавець Платон Білецький писав, що «натюрморт дає змогу переконатися, що в живописі не тільки об'єкт зображення, а й те як він змальований визначає зміст твору» [1, с. 37].

«Квіти» А. Мінньона уособлюють найхарактерніші тенденції флористичних натюрмортів другої половини XVII ст.: вивіреність композиційної побудови, злагодженість її складових частин, попри багатоелементність, наявність різносезонних та різномасштабних квітів тощо.

А. Мінньон також був автором натюрмортів типу «сніданків». У ХХМ зберігається такий

зразок з колекції А.М. Собанського. За стилістичними ознаками його можна віднести до пишних сніданків другої половини XVII ст.

Акварель «Букет квітів», автором якої є Якобус Георгіус Ян ван Ос (1782–1861) з колекції А. Алфьорова належить до XVIII ст., коли відбувся досить відчутний відхід від рис, притаманних періоду розквіту голландського натюрморту. У цей час він остаточно втратив складну символіку, набувши у відповідності до смаків епохи рис ефектності й ошатності.

У колекції ХХМ зберігаються два твори, що зображують мешканців лісових хащ: полотно «Метелики та ящірка» Отто Марсеуса ван Скріка (1619–1678) (рис. 4) з колекції Дойніцина (?), який надійшов 1929 р. та «Лісовий натюрморт» невідомого голландського митця другої половини XVII ст. Обидві роботи написані олією на полотні. «Лісові» натюрморти з харківської колекції є характерними зразками даного типу. Їм властива співставність з проблематикою жанру «vanitas» за колом використаних символів (плазуни, чортополох), тяжіння до графізму та темний колорит, збудований на теплих насичених зближених тонах.

Відомо, що Отто Марсеус ван Скрік мав невеличкий маєток під Амстердамом, де облаштував тераріум на відкритому повітрі. Художник виробив ретельну і досить індивідуальну авторську манеру з реалістичним відтворенням диких рослин і тварин. Такі натюрморти, що межували з анімалістичним

жанром, набули особливого розповсюдження в голландському мистецтві другої половини XVII ст.

Колористичні особливості картини ван Скріка зумовлені її загальним настроєм. Відчувається, що на картині Скріка позначився розвиток тонального натюрморту, адже пріоритетними тонами, до яких вдається автор є коричнево-зелені, а всі деталі ніби постають із похмурого насиченого нейтрального тла.

«Лісовий натюрморт» невідомого майстра є деталізованішим за натюрморт ван Скріка. Змістовим та композиційним центром картини є чортополох, що містично освітлений та наштовхує на асоціацію з чимось лихим. Символіка твору є типовою: ящірка у голландській свідомості часто уподібнювалася змії і була знаком підступності, віроломства, лихих сил. Метелики, що фігурують на обох харківських роботах виступають символами людської душі. Головною ідеєю стає алегорія життя та смерті, тлінність всього сущого.

Натюрморт «Риби» пензля фламандського майстра Александра Андріансена (1587–1661) (рис. 5) написаний олією на полотні у першій половині XVII ст. З музейних інвентарних книг відомо, що робота надійшла 1934 р. з харківського художньо-історичного музею, але першоджерело її місцезнаходження встановити не вдалося.

«Риби» Андріансена є типовим для Голландії і Фландрії зразком «кухонного» натюрморту (натюрморт в інтер'єрі) з використанням



Рис. 4. Отто Марсеус ван Скрік.
Метелики та ящірка



Рис. 5. Олександр Андріансен.
Риби

нейтрального тла комори, позбавленого багаточисельних змістових навантажень, лаконічного за побудовою та колоритом, який набув значного розповсюдження. Як різновид цього типу виникає «рибний» натюрморт, центром якого була Гаага, де рибальство було основним промыслом. Такий натюрморт може існувати як «кухонний» або як напівнатюрморт-напівпейзаж (А. ван Бейєрен).

Натюрморт А. Адріансена є характерним фламандським зразком з тяжінням до жанровості та відмовою від складного багатаспектного символізму голландців. Художник звертався до таких типів натюрморту як «рибний» та «мисливський», працюючи в одному місті з уславленими майстрами натюрморту Ф. Снейдерсом і Я. Фейтом. Утім, його картини виглядають скромніше (предметний та колористичний аскетизм), відрізняючися силою безпосередньої передачі натури, і наближаються до естетики жанрової картини.

З колекції А. Алфьорова походять два твори фламандського художника Дірка Фалькенбурга (1675–1721) «Собака та дичина» (рис. 6) та «Пташиний двір». Обидві картини написані олією на полотні наприкінці XVII ст., коли в мистецтві перемогли декоративні тенденції. Найбільшого значення у цей час набуває новий тип натюрморту – «мисливські трофеї» або «бита дичина» (М. де Хондекутер, В. ван Алст). Натюрморт усе більше підкоряється смакам аристократії, перетворюючись

у вишукану прикрасу інтер'єрів. У них анімалістичні мотиви поєднуються з пейзажними, в яких головним завданням було створення яскравих декоративних ефектів [3, с. 76].

Оточенням так званих «мисливських» натюрмортів є відкритий ландшафт з пейзажним мотивом. У роботі «Собака та дичина» автор застосовує складну, багатоеlementну композицію, поєднуючи живу і неживу природу. Удавана хаотичність досягається завдяки масі битої дичини, що зображена на першому плані, складові частини твору гармонійно вписуються у загальний пейзажний ландшафт.

Інша робота Дірка Фалькенбурга «Пташиний двір» також вирізняється значною композиційною вивірєністю. Полотно характеризується зіставленням різномасштабних мас. Колорит роботи є досить складним та вичурним, кольори дібрано в теплій гамі.

Тип «пташиного двору» виокремлюється дослідниками в окремий різновид натюрморту, проте у фаховій літературі немає однозначності стосовно того, чи можна співвідносити подібні твори з натюрмортом, чи слід вважати їх анімалістичним жанром.

Ці твори зовсім позбавлені властивої раннім голландським натюрмортом знаковості. «Мисливські» натюрморти Дірка Фалькенбурга наближаються до анімалістичного жанру і, водночас, за хронологією та образно-стильовими рисами співвідносяться з концепцією пишного натюрморту. Найважливішою ознакою є їхня невибагливість і, до певної міри, жанровість, наближення до різновиду напівнатюрморту-напівпейзажу, адже довколишнє середовище відіграє неабияку роль у створенні певної атмосфери полотна.

XVII ст. – ціла епоха розвитку натюрморту в європейському мистецтві, головну роль в якій відіграла голландська національна школа. До початку XVIII ст. відмінності між голландськими, фламандськими, німецькими та французькими натюрмортами практично зникли, в основному завдяки тому, що представники голландської школи працювали в більшості країн Європи і мали неабияку популярність.



Рис. 6. Дірк Фалькенбург.
Собака та дичина

2005 р. в ХХМ презентували досить масштабну виставку «Світ натюрморту» із колекції музею та приватних зібрань, яка охоплювала період від XVII до середини XX ст. Мету виставки – показати особливості і різноманітність жанру в розвитку – якнайкраще представляли твори голландців. За словами кураторки Т. Прокаатової, «у натюрморті в основі підходу до теми лежить характерна для світогляду голландського майстра риса – розуміння цінності земного існування, любовне ставлення до всього, що складає оточення людини» [6, с. 3].

На початку лютого 2022 р. в ХХМ відкрилася виставка «Таємниці старовинних натюрмортів», на якій були презентовані живописні та графічні твори західноєвропейських майстрів XVII–XIX ст. з музейної збірки, зокрема і голландської національної школи. На жаль, насолодитися творами любителів мистецтва

завадила повномасштабна війна, яку розпочала росія проти України.

Висновки. У зібранні Харківського художнього музею зберігаються зразки голландського та фламандського натюрморту XVII ст. – періоду, коли натюрморт виділився в самостійний жанр. Вони є досить різними за своїми образно-стильовими особливостями та типологічними рисами, представляють різні періоди і місцевості, відомих і невідомих мистців.

Викладені результати дослідження доводять, що музейні колекції України зберігають цінні твори зарубіжного мистецтва, які презентують національні школи. ХХМ має невелику колекцію, яка, утім, дає уявлення про розвиток натюрморту, розкриває символи, світосприйняття і філософію часу, який називають золотою добою голландського мистецтва.

Література:

1. Білецький П. Мова образотворчих мистецтв. Київ : Радянська школа, 1973. 128 с.
2. Гомбріх Е.Г. Оповідь про мистецтво / пер. з англ. А. Накорчевський. Київ : ArtHuss, 2024. 664 с.
3. Мельничук Л. Мистецькі зібрання польських колекціонерів на Слобожанщині. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*: зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2010. № 1. С. 138–141.
4. Музейні скарби Харкова: образотв. видання у 3 кн. Харків : Колорит, 2009. (Серія «Українська колекція»). Кн. 1 : Мистецтво Західної Європи та Сходу XV–XX ст. Із зібрання Харківського художнього музею / В. Мизгіна, Т. Прокаатова, Т. Литовко, Л. Мельничук. 2009. 188 с.
5. Прокаатова Т. Колекція Г. Крігер – М. Фрадкіна. Мистецтво Західної Європи. *Музейний альманах: наукові матеріали, статті, виступи, спогади, есе* / під ред. В. Мизгіної, Л. Абраменко. Харків : Курсор, 2005. С. 73–76.
6. Світ натюрморту. Виставка творів із колекції музею та приватних зібрань кінця XVII – середини XX ст. : каталог / упоряд. Т. Прокаатова, В. Кацай. Харків : ХХМ, 2005. 24 с.
7. Харківський художній музей. 200 років колекції : альбом / [авт.-упоряд. : В. Мизгіна, Т. Прокаатова, О. Денисенко та ін.]. Харків : Фоліо, 2005. 167 с.
8. Deutsche Kunst des XV–XIX Jahrhunderts aus der Sammlung des Charkiver Kunstmuseums. Charkiv: KMCh, 2005. 28 s.

References:

1. Biletskyi, P. (1973). *Mova obrazotvorchykh mystetstv* [The language of the visual arts]. Kyiv : Radianska shkola, 128 s. [in Ukrainian].
2. Hombrikh, E.H. (2024). *Opovid pro mystetstvo* [A story about art]. Kyiv : ArtHuss. 664 s. [in Ukrainian].
3. Melnychuk, L. (2010). *Mystetski zibrannia polskykh kolektsioneriv na Slobozhanshchyni* [Art collections of Polish collectors in Slobozhanshchyna]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv: zb. nauk. pr.* Kharkiv : KhDADM, № 1. S. 138–141. [in Ukrainian].
4. *Mystetstvo Zakhidnoi Yevropy ta Skhodu XV–XX st. Iz zibrannia Kharkivskoho khudozhnoho muzeiu* (2009). [Art of Western Europe and the East of the XV–XX centuries from the collection of the Kharkiv Art Museum] / V. Myzghina, T. Prokatova, T. Lytovko, L. Melnychuk. 188 s. [in Ukrainian].
5. Prokatova, T. (2005). *Kolektsiia H. Kriher – M. Fradkina* [Collection of H. Krieger – M. Fradkin. Art of Western Europe]. *Mystetstvo Zakhidnoi Yevropy. Muzeinyi almanakh: naukovy materialy, statii, vystupy, spohady, ese*. Kharkiv : Kursor, S. 73–76. [in Ukrainian].

6. Svit natiurmortu. Vystavka tvoriv iz kolektsii muzeiu ta pryvatnykh zibrani kintsia XVII – seredyny XX st. (2005). [The world of still life. An exhibition of works from the museum's collection and private collections of the late XVII – mid XX centuries]. Kharkiv : KhKhM, 24 s. [in Ukrainian].
7. Kharkivskyi khudozhnii muzei. 200 rokiv kolektsii: albom (2005). [Kharkiv Art Museum. 200 years of the collection: album]. Kharkiv : Folio. 167 s. [in Ukrainian].
8. Deutsche Kunst des XV–XIX Jahrhunderts aus der Sammlung des Charkiver Kunstmuseums. (2005). [German art of the XV–XIX centuries from the collection of the Kharkiv Art Museum]. Charkiv: KMCh, 28 s. [in Deutschen].

УДК 7.05:391.7

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.12>**Мосендз Оксана Олегівна,**

доктор філософії, доцент,
доцент кафедри образотворчого мистецтва та дизайну
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара
ORCID ID: 0000-0003-1268-2179
mosendz.oxana@gmail.com

Касьяненко Кароліна Михайлівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри образотворчого мистецтва та дизайну
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара
ORCID ID: 0000-0002-4602-314X
Sternikas@ukr.net

Красильникова Ірина Валеріївна,

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри образотворчого, декоративного мистецтва,
технологій і безпеки життєдіяльності
Вінницького державного педагогічного університету
імені Михайла Коцюбинського
ORCID ID: 0000-0002-3057-4000
ivs1327@gmail.com

РОЛЬ НАЦІОНАЛЬНИХ МОТИВІВ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ДИЗАЙНІ ТА ЇХНІЙ ВПЛИВ НА ГЛОБАЛЬНІ ТРЕНДИ

Мета дослідження полягає у вивченні ролі національних мотивів у сучасному українському дизайні та оцінюванні їхнього впливу на формування глобальних дизайнерських тенденцій. Особливу увагу приділено інтеграції етнічних елементів у графічний дизайн, моду, ювелірне мистецтво та інтер'єрне оформлення. Дослідження спрямовано на визначення перспектив використання традиційних українських мотивів як інструменту збереження культурної спадщини та посилення економічної конкурентоспроможності. Методи дослідження охоплюють аналіз наукової літератури, класифікацію підходів до інтеграції етнічних елементів у дизайн та порівняльний аналіз впливу цих елементів на локальні й міжнародні аудиторії. Використання мультидисциплінарного підходу дало можливість урахувати культурний, економічний та соціальний контексти застосування національних мотивів. Результати дослідження демонструють, що інтеграція етнічних мотивів у сучасний дизайн сприяє збереженню національної ідентичності, підвищенню міжнародної впізнаваності українських брендів та формуванню культурного діалогу. Основними напрямками адаптації українських мотивів стали використання орнаментів у графічному дизайні, символічна адаптація традицій у брендингу, а також поєднання етнічних елементів із сучасними технологіями, такими як 3D-друк та лазерне гравіювання. Крім того, дослідження виявило значний економічний потенціал творчих індустрій, орієнтованих на впровадження етнодизайну. Висновки здійсненого дослідження підкреслюють значущість національних мотивів у формуванні конкурентоспроможного дизайну, що відповідає вимогам глобального ринку. Запропоновано практичні рекомендації для ефективного використання етнічних елементів, зокрема, адаптацію традиційних мотивів до сучасних трендів, інтеграцію національних елементів у модні колекції та освітні програми. Дослідження сприяє подальшому розвитку української креативної індустрії та її інтеграції у світовий культурний простір.

Ключові слова: етнодизайн, національні мотиви, графічний дизайн, культурна ідентичність, глобальні тренди.

Mosendz Oksana, Kasianenko Karolina, Krasylnykova Iryna. THE ROLE OF NATIONAL MOTIVES IN CONTEMPORARY UKRAINIAN DESIGN AND THEIR INFLUENCE ON GLOBAL TRENDS

The purpose of the study is to study the role of national motifs in modern Ukrainian design and assess their influence on the formation of global design trends. Special attention is paid to the integration of ethnic elements in graphic design, fashion, jewelry and interior design. The study aims to determine the prospects for using traditional Ukrainian motifs as a tool for preserving cultural heritage and strengthening economic competitiveness. The research methods include an analysis of scientific literature, a classification of approaches to integrating ethnic elements into design and a comparative analysis of the impact of these elements on local and international audiences. The use of a multidisciplinary approach allowed us to take into account the cultural, economic and social contexts of the use of national motifs. The results of the study demonstrate that the integration of ethnic motifs into modern design contributes to the preservation of national identity, increasing the international recognition of Ukrainian brands and the formation of cultural dialogue. The main directions of adaptation of Ukrainian motifs were the use of ornaments in graphic design, symbolic adaptation of traditions in branding, as well as the combination of ethnic elements with modern technologies, such as 3D printing and laser engraving. In addition, the study revealed a significant economic potential of creative industries focused on the implementation of ethnodesign. The conclusions of the study emphasize the importance of national motifs in the formation of competitive design that meets the requirements of the global market. Practical recommendations are proposed for the effective use of ethnic elements, in particular, the adaptation of traditional motifs to modern trends, the integration of national elements into fashion collections and educational programs. The study contributes to the further development of the Ukrainian creative industry and its integration into the world cultural space.

Key words: ethnodesign, national motifs, graphic design, cultural identity, global trends.

Вступ. Національні мотиви в дизайні є одним з основних елементів, що відображають культурну ідентичність народу та слугують потужним інструментом комунікації на міжнародній арені. У сучасному світі, де глобалізація та технологічний прогрес формують нові естетичні пріоритети, звернення до національних мотивів набуває нового сенсу. Воно стає не лише способом збереження культурної спадщини, але й засобом адаптації локальних особливостей до вимог глобальних трендів. Такий підхід забезпечує культурний діалог, створює унікальні дизайнерські рішення та посилює міжнародну впізнаваність брендів.

Особливої актуальності дослідження ролі національних мотивів у сучасному українському дизайні набуває в умовах підвищеного інтересу до локальних ідентичностей у глобальному культурному просторі. Сучасний український дизайн, що інтегрує етнічні елементи, є не лише візуальним маркером країни, але й важливим економічним фактором, сприяючи розвитку творчих індустрій та експортного потенціалу.

Практична значущість дослідження зумовлена потребою у формуванні конкурентоспроможного дизайну, який гармонійно поєднує традиційні українські мотиви з сучасними світовими тенденціями. Ця тема є важливою

не лише для дизайнерів, але й для підприємців, освітян та культурологів, що працюють над збереженням і просуванням української ідентичності у світі.

Наукова проблематика цього дослідження пов'язана з вивченням шляхів гармонізації етнодизайну та сучасних дизайнерських підходів, що відповідають запитам як локальної, так і міжнародної аудиторій. Водночас важливою є оцінка впливу таких рішень на формування глобальних трендів у сфері дизайну. Наприклад, орнаментальні мотиви та символіка українського етнодизайну вже знаходять відображення в моді, графічному та предметному дизайні й брендингу, створюючи унікальне поєднання традицій і сучасності [1; 2].

Аналіз наукової літератури демонструє, що в більшості досліджень увагу зосереджено на окремих етнічних аспектах сучасного українського дизайну. Так, досліджуючи роль етнодизайну як чинника консолідації суспільства та інструменту збереження культурної ідентичності, І. Сиваш доводить, що нові етнодизайнерські розробки в ідеологічній, соціальній, політичній, рекламній продукції, яку створюють професійні дизайнери та самодіяльні митці в умовах війни, сприяють підняттю бойового духу українського народу під час російської агресії [3]. Дослідниця

Н. Удріс-Бородавко, розглядаючи український «глокальний» дизайн у контексті соціальних змін під час воєнних дій, підкреслює унікальність етнічних елементів для збереження культурної ідентичності [4]. Науковиця акцентує на важливості використання національних символів у сучасних дизайнерських практиках. Варто зазначити, що Н. Удріс-Бородавко є автором книги «Графічний дизайн з українським обличчям», у якій розглядаються важливі теми етнодизайну, зокрема методи проєктування продукції з національною українською ідентичністю. У зазначеній праці авторка визначає Революцію Гідності точкою біфуркації, з якої й розпочались значні зміни в дизайн-свідомості та проєктній культурі, що призвело до появи «гучних проєктів у сфері дизайну інтер'єру, реклами, айдентиці, дизайні упаковок, фешн-індустрії» [5, с. 4].

Проблеми етнічного стилю в графічному дизайні досліджують О. Колісник, Н. Лопухова, С. Оганесян, Ю. Соловійова та інші. Аналізуючи сучасні тенденції у сфері графічного дизайну та переваги «інтернаціонального» або «етнічного» стилю, науковиця Н. Лопухова стверджує, що, незважаючи на глобалізаційні процеси, візуальна ідентифікація кожної країни та її імідж усе ж перебувають у площині «творення національного дизайну з опорою на інноваційні технологічні досягнення та традиції українського народного мистецтва» [6, с. 12]. Варто зазначити, що в монографії С. Оганесян і О. Колісник «Знаково-символічні засоби візуальної ідентифікації бренду» [7] аналізуються знаково-символічні засоби візуальної ідентифікації бренду та акцентується на їхньому впливі на сприйняття аудиторією. Автори дослідження також розглядають механізми формування унікальної айдентики брендів. Питання використання етнічних елементів у редизайні пакування українських товарів піднімаються в роботі Ю. Соловійової та співавторів [8]. Підкреслюється думка, згідно з якою гарний дизайн пакування саме харчових товарів, особливо з етнічним забарвленням, є ефективним засобом стикання та комунікації споживача з вітчизняним мистецтвом і культурою в умовах війни, що сприяє

формуванню національної ідентичності населення.

Питання етнокультури активно обговорюються й у сфері індустрії моди. Так, дослідники N. V. Chuprina, T. V. Remenieva, I. Frolov, O. H. Tereshchenko (Н. В. Чупріна, Т. В. Рєменева, І. Фролов, О. Г. Терещенко) розглядають трансформацію стилістичних і художніх характеристик традиційного декоративного мистецтва в сучасному одязі [9]. Науковиця І. Соловій [10] аналізує можливості переосмислення української етнокультурної спадщини в контексті сталої моди. Методи мистецтвознавчого підходу у вивченні національних традицій у дизайні костюма розглядає Л. Цимбала [11]. Авторка підкреслює роль символів та орнаментів у формуванні сучасного візуального стилю, приділяючи основну увагу локальним контекстам.

У сфері театрального мистецтва дослідниця О. Ільницька (O. Ilnitska) разом зі співавторами [12] досліджують ідентичність сценічного дизайну як складову української культури XXI століття, акцентуючи на інтерпретації традиційних мотивів. У статті зазначено, що такі підходи посилюють унікальність національних проєктів. Науковиця Л. Обухівська [13] описує динаміку розвитку українського етнодизайну інтер'єру, приділяючи увагу його естетичному та культурному впливу. Вчена доводить, що «гармонізація предметно-просторового середовища повинна відбуватися через свідоме, обґрунтоване використання орнаментики, колористики, декору, українських етномотивів, символіки, народних ремісничих технік, поєднання натуральних екологічних матеріалів із сучасними матеріалами і технологіями» [13, с. 216].

Увагу етнодизайну в освітньому процесі приділяли О. Кудря, А. Король та інші. Так, проєктний підхід у навчанні етнодизайну в контексті національних традицій досліджує О. Кудря [8]. Автор звертає увагу на необхідність розробки освітніх програм, які враховують культурну специфіку. Науковець А. Король також досліджує роль етнодизайну в професійній підготовці дизайнерів. Дослідник доводить важливість поглибленого вивчення здобувачами етнодизайну та

стверджує, що «практика використання етно-дизайну у професійній підготовці майбутніх фахівців із графічного дизайну досить істотно випереджає відповідні напрацювання з теорії дизайн-освіти» [15, с. 230].

Здійснений аналіз історіографії з обраної теми дає змогу стверджувати, що безпосередньо комплексне дослідження питання інтеграції національних мотивів у глобальні тренди на сьогодні ще не здійснювалося.

Мета цієї роботи полягає у визначенні ролі українських національних мотивів у сучасній дизайнерській практиці та з'ясуванні її впливу на глобальні тенденції. Для досягнення мети варто проаналізувати сучасні підходи до інтеграції етнічних елементів у дизайн, оцінити вплив українських мотивів на міжнародну аудиторію та сформувати практичні рекомендації для ефективного використання національних елементів у глобальному контексті.

Матеріали та методи. Дослідження базується на застосуванні комплексу методів, які дали змогу всебічно розкрити роль національних мотивів у сучасному дизайні – аналіз публікацій за означеною темою, метод класифікації та порівняння. Основу аналізу складають наукові статті, монографії, звіти, а також відкриті дані, що висвітлюють аспекти інтеграції етнічних елементів у різні напрями творчих індустрій. Значну увагу приділено роботам, у яких досліджується вплив українських орнаментів, кольорових схем і символіки на формування локальних та глобальних дизайнерських трендів. Метод класифікації та компаративний аналіз дозволяють глибше розкрити роль національних мотивів у сучасному дизайні, забезпечуючи можливість для розробки практичних рекомендацій щодо їхнього ефективного використання в глобальному контексті.

Результати. Сучасний дизайн є не лише засобом естетичного самовираження, але й важливою платформою комунікації, що відображає культурні, соціальні та економічні реалії. В умовах глобалізації та стрімкого технологічного прогресу національні мотиви набувають особливого значення. Вони стають основними елементами, які допомагають визначати ідентичність, сприяють

культурному діалогу та посилюють конкурентоспроможність унікальних національних брендів на міжнародному ринку [16; 17; 18]. Для України, яка нині активно інтегрується у світовий культурний та економічний простір, ці питання є надзвичайно актуальними.

Використання народних елементів у дизайні сприяє збереженню культурної спадщини, відкриваючи нові можливості для створення унікальних рішень, які формують позитивний імідж країни у світі. Залучення українських орнаментів, символів та традицій у моду, графічний дизайн, ювелірне мистецтво та інтер'єри набуває все більшої популярності. Ці елементи не тільки підкреслюють автентичність і глибину української культури, але й стають каталізаторами розвитку творчих індустрій, що сприяють економічному зростанню та розширенню експортного потенціалу.

Інтеграція етнічних мотивів у сучасний український дизайн демонструє широкий спектр підходів, спрямованих на збереження національної ідентичності та її адаптацію до глобальних тенденцій. Особливу увагу привертають використання орнаментів, переосмислення традиційних символів у сучасному контексті та їхнє поєднання з новітніми технологіями. Такі рішення не лише підсилюють культурний діалог між країнами, але й допомагають українським дизайнерам знаходити власне місце на світовій арені.

Одним із найпоширеніших підходів є використання традиційних орнаментів у графічному та предметному дизайні. Наприклад, бренд «Etnodim» створює колекції одягу, використовуючи традиційні українські орнаменти та техніки вишивки (рис. 1). У 2023 р. компанія бренду «Etnodim» презентувала лінію сорочок із символічними геометричними візерунками, які адаптовані до сучасних трендів [20].

Орнаменти слугують базовим інструментом для створення ідентичності в сучасних дизайн-проектах [1, с. 60–61]. Вони знаходять застосування в пакуванні продукції, інтер'єрному дизайні та брендингу. Бренд «Львівська майстерня шоколаду» представив серію шоколадних виробів, натхненну творчістю видатного



Рис. 1. Одяг бренду «Etnodim» з українськими орнаментами та візерунками (символікою)

Джерело: сайт бренду «Etnodim» [19].

львівського архітектора І. Левинського (рис. 2). У дизайні пакування використані стилізовані орнаменти, що відображають характерні елементи його архітектури, включаючи мотиви, притаманні західноукраїнському модерну. Це пакування стало прикладом гармонійного поєднання етнічних та культурних символів із сучасними дизайнерськими рішеннями, сприяючи популяризації української культурної спадщини через комерційний продукт. Так, невелика компанія «Львівська майстерня шоколаду» прикрашає свій солодкий продукт та пакування до нього українськими символічними візерунками [20].

У графічному дизайні активно використовуються кольорові схеми, натхненні

національним текстилем та керамікою. Такі елементи допомагають створити впізнаваний візуальний стиль (наприклад, за допомогою логотипів, символів тощо), що відповідає потребам як національного, так і міжнародного ринків [7, с. 274–275]. Сучасні підходи до інтеграції етнічних елементів у дизайн сформовано в табл. 1.

Український дизайн вирізняється унікальною здатністю гармонійно поєднувати етнічні символи з модними тенденціями, створюючи яскраві колекції одягу та аксесуарів. Зокрема, ювелірне мистецтво активно використовує національні мотиви, надаючи виробам автентичності та значущості, що робить їх популярними на міжнародному ринку [2, с. 145].



Рис. 2. Орнаментовані товари від компанії «Львівська майстерня шоколаду»

Джерело: сайт «The Village Україна» [20].

Таблиця 1

Сучасні підходи до інтеграції етнічних елементів у дизайн

Підхід	Приклади застосування
Використання орнаментів	Графічний дизайн, пакування, інтер'єри, колекції одягу, аксесуари
Символізм та адаптація	Оформлення книжкових видань українських авторів, анімація, геймдизайн, реклама, створення логотипів, ідентифікацій брендів
Технологічні інновації	Лазерне гравіювання, комп'ютерна 3D-графіка, 3D-друк з етномотивами
Текстильні та ювелірні вироби	Колекції одягу, аксесуари

Джерело: розроблено авторами на основі [1; 2; 7].

Важливим напрямом є адаптація символіки українського народного мистецтва у сучасному брендингу. Такі елементи допомагають створювати унікальні, упізнавані бренди, які підкреслюють культурну ідентичність. Сучасні технології, зокрема 3D-друк і лазерне гравіювання, відкривають нові можливості для точного відтворення традиційних орнаментів. Завдяки цьому етнічні мотиви не лише зберігають свою автентичність, але й отримують нове життя в контексті сучасного дизайну.

Інтеграція етнічних елементів залишається однією з провідних тенденцій у глобальному дизайні. Український етностиль продовжує знаходити своє місце у світових трендах, привертаючи дедалі більшу увагу завдяки своїй культурній глибині та естетичній унікальності. У 2024 році в дизайні спостерігається зростання популярності локальних мотивів, які допомагають брендам виділятися серед конкурентів [17]. Орнаментальні та символічні елементи широко використовуються в моді, графічному дизайні та інтер'єрах, адаптуючись до сучасного контексту. Такі рішення не лише створюють візуальну унікальність, але й встановлюють емоційний зв'язок з аудиторією, стаючи важливою частиною культурного діалогу між країнами.

Український етностиль як сучасний напрям у дизайні має значний потенціал для розвитку та просування української культурної ідентичності на міжнародному рівні. Його інтеграція в сучасні дизайнерські проєкти може слугувати мостом між традиціями та інноваціями, сприяючи культурному діалогу та обміну. Однак необхідно забезпечувати обережне та поважне використання культурних елементів, уникаючи їх спотворення. Подальший розвиток українського етностилю в дизайні вимагає

досліджень, освітніх програм та колаборацій між дизайнерами, крафтсменами та культурними інституціями, щоб забезпечити його автентичність, інноваційність та відповідність сучасним трендам [21, с. 129].

Економічний вплив творчих індустрій, що використовують етнічні мотиви, підтверджується статистичними даними. У найбільших містах України (Київ, Львів, Одеса, Харків, Дніпро) зареєстровано 490 компаній та 3 323 фізичні особи-підприємці, для яких дизайн є основною сферою діяльності [18, с. 7]. Ці дані свідчать про значну концентрацію творчих індустрій у великих урбаністичних центрах.

Сучасні підходи до інтеграції етнічних елементів у дизайн в Україні охоплюють три ключові напрями: використання орнаментів, символічну адаптацію традиційних елементів і застосування технологічних інновацій. Орнаменти знаходять застосування в графічному дизайні, інтер'єрах, пакуванні та брендингу. Символічна адаптація передбачає модернізацію традиційних образів для створення логотипів, анімації, книжкових оформлень і бренд-айдентики. Новітні технології, такі як 3D-друк і лазерне гравіювання, відкривають можливості для точного відтворення етнічних мотивів у сучасних дизайнерських продуктах. Ці підходи дозволяють зберігати автентичність культури та водночас інтегрувати її в глобальні тренди.

Інтеграція українських етнічних мотивів у міжнародний дизайн викликає значний інтерес завдяки їхній унікальності та здатності формувати емоційний зв'язок з аудиторією. Українські орнаменти та символи стають основою для створення виразних візуальних рішень, які дають можливість брендам вирізнятися серед конкурентів на

глобальному ринку [17]. Їх використання активно підтримує міжнародну впізнаваність, посилюючи імідж продукції та зберігаючи її культурну автентичність.

Традиційні мотиви знаходять широке застосування у сфері моди, інтер'єрного та графічного дизайну. Вони створюють нові можливості для культурного діалогу, акцентуючи на унікальності національної ідентичності [1, с. 60–61]. Міжнародна аудиторія особливо високо цінує якість та оригінальність виробів з етнічними елементами, зокрема в ювелірному дизайні, де українські майстри досягають значних успіхів. Прикладом можуть слугувати ювелірні прикраси від «OBERIG JEWELRY», які створені на основі українських орнаментів (рис. 3).

Український графічний дизайн є прикладом унікального синтезу традиційної культури та сучасних дизайнерських підходів. Використання національних кольорів, символів і стилістичних рішень дає змогу створювати візуальні продукти, які зберігають культурну ідентичність і водночас відповідають актуальним глобальним трендам. Зокрема, логотип «Ukraine Now», розроблений у 2018 році, демонструє ефективність мінімалістичного підходу в поєднанні з жовто-синім колоритом, що є невіддільною частиною національної ідентичності [5, с. 9–10]. Цей проект став важливим кроком у формуванні міжнародного іміджу України як сучасної, креативної та самобутньої країни. Такий підхід до дизайну підтверджує значення етнічних елементів як інструменту для побудови ефективної комунікації в умовах глобалізації.

Останні тренди свідчать про все більший попит на інтеграцію етнічних мотивів у різні сфери дизайну, такі як мода, графічний

і предметний дизайн та інтер'єри. Така адаптація сприяє не лише збереженню культурної спадщини, але й додає продукції додаткової цінності в контексті глобального ринку.

Варто зазначити, що такі технології, як 3D-друк та лазерне гравіювання, забезпечують високу точність у відтворенні традиційних орнаментів. Це дає змогу створювати вироби з унікальною естетикою, що відповідають сучасним вимогам якості та стилю, забезпечуючи їм популярність на міжнародному рівні. Цей процес також демонструє значний потенціал етнічних мотивів у розвитку творчих індустрій на глобальному рівні, підкреслюючи їхню роль у формуванні нових дизайнерських підходів. На рис. 4. деталізовано за напрямками використання українських мотивів у міжнародному дизайні.

Українські етнічні мотиви значно впливають на міжнародну аудиторію завдяки своїй унікальності, культурній глибині та автентичності. Їх використання в індустрії моди, ювелірному мистецтві, графічному дизайні та інтер'єрах сприяє формуванню позитивного іміджу України та підвищенню впізнаваності брендів на глобальному ринку. Символічні елементи та орнаменти створюють емоційний зв'язок із міжнародною аудиторією, допомагаючи брендам вирізнятися серед конкурентів. Крім того, інноваційні технології, такі як 3D-друк та лазерне гравіювання, забезпечують інтеграцію етнічних мотивів у сучасний контекст, зберігаючи їхню автентичність. Ці тенденції підсилюють культурний діалог і сприяють економічному зростанню творчих індустрій.

Ефективне використання етнічних мотивів у глобальному контексті вимагає системного підходу, що базується на сучасних



Рис. 3. Ювелірні прикраси «OBERIG JEWELRY»

Джерело: сайт «OBERIG JEWELRY» [22].



Рис. 4. Використання українських мотивів у міжнародному дизайні

Джерело: створено авторами.

дослідженнях і враховує актуальні тенденції у сфері дизайну. Українські етнічні елементи мають значний потенціал для просування культури та творчих індустрій країни на міжнародному рівні. Для досягнення цієї мети важливо адаптувати традиційні мотиви до сучасних вимог, забезпечуючи їхню інтеграцію у світові тренди. На рис. 5 наведено

основні рекомендації, спрямовані на посилення впливу українських мотивів у сучасному дизайні для гармонійного поєднання традицій із сучасними технологіями й вимогами глобального ринку. Реалізація цього підходу сприятиме посиленню позицій українського дизайну та підвищенню його конкурентоспроможності на міжнародній арені.

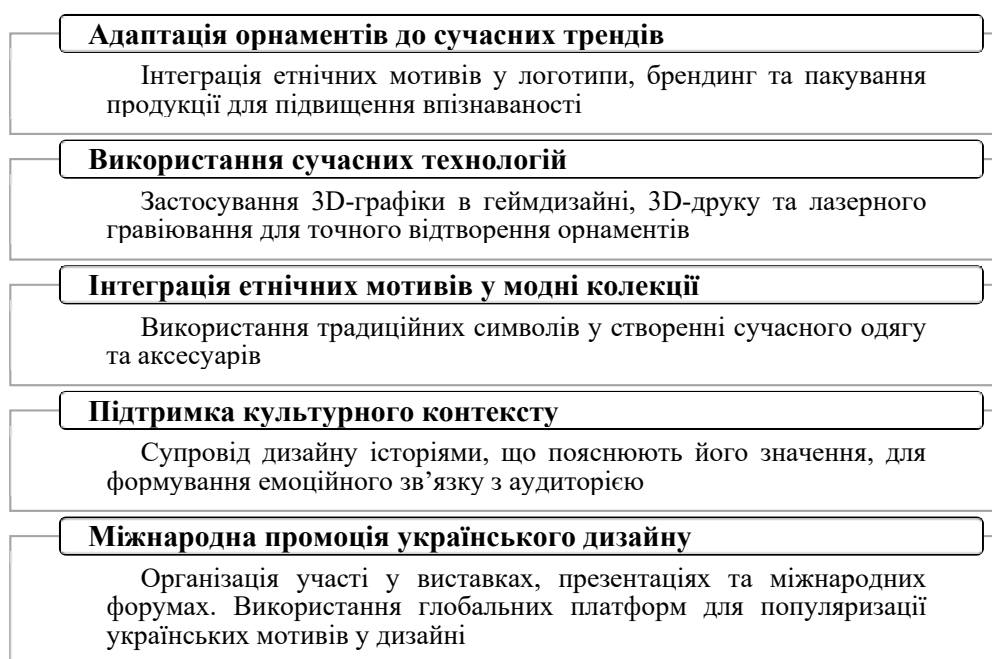


Рис. 5. Практичні рекомендації для використання національних елементів у дизайні

Джерело: створено авторами.

Варто зазначити, що повномасштабне вторгнення в Україну кардинально вплинуло на роль національних мотивів у сучасному дизайні. Етнічні елементи стали символом стійкості, єдності та культурної ідентичності, набуваючи нового значення в умовах воєнних дій. Вони використовуються як інструмент для збереження національного духу та популяризації української культури на міжнародному рівні. Дизайнерські проекти, які інтегрують ці мотиви, набули патріотичного спрямування, відображаючи боротьбу, свободу і відродження.

Символічні елементи, такі як традиційні орнаменти, кольори та форми, знайшли своє застосування в одязі, аксесуарах та графічному дизайні, стаючи засобом підтримки та солідарності. Значна кількість дизайнерів спрямовують прибутки від своїх проєктів на гуманітарну допомогу, демонструючи важливу соціальну функцію творчості під час воєнних дій.

Збройна агресія проти України також стимулювала переосмислення дизайну, перетворивши етнічні мотиви на потужний меседж, який розповідає про історію, культуру та стійкість України. Це привернуло увагу міжнародної спільноти, сприяючи популяризації українських дизайнерів та їхніх робіт. Національні мотиви стали інструментом культурного діалогу, допомагаючи зберегти й посилити

позиції української культури у світовому контексті навіть в умовах кризи.

Висновки. Отже, аналіз сучасних підходів до інтеграції етнічних елементів у дизайн демонструє, що українські фахівці вдало поєднують традиційні мотиви з сучасними технологіями, створюючи конкурентоспроможні продукти, які відповідають вимогам локального та міжнародного ринків. Український етнодизайн гармонійно адаптує культурну спадщину до глобального контексту, підкреслюючи його значний потенціал.

Українські етнічні мотиви викликають усе більший інтерес у світі, стаючи частиною модних колекцій, графічного дизайну та міжнародних виставок. Вони слугують інструментом культурного діалогу та формують емоційний зв'язок між брендами й аудиторією, сприяючи популяризації національної ідентичності.

Результати дослідження можуть бути застосовані під час створення освітніх програм, орієнтованих на інтеграцію національних мотивів у дизайн, а також для розробки стратегій просування українських проєктів на міжнародній арені. Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні можливостей використання етнічних мотивів у цифрових продуктах і мультимедіа, що сприятиме підвищенню впізнаваності та впливу українського дизайну на глобальному рівні.

Література:

1. Рихліцька О. Д., Косик О. І. Орнаментальні мотиви в сучасних дизайн-практиках. *Українські культурологічні студії*. 2021. № 1 (8). С. 59–65. URL: http://www.library.univ.kiev.ua/ukr/host/10.23.10.100/db/ftp/univ/uks/uks_2021_08.pdf#page=59 (дата звернення: 30.12.2024).
2. Пашкевич К. Л., Герасименко О. Д., Єжова О. В., Шмагало Р. Т., Люклян Н. Р. Українська естетика в дизайні сучасних ювелірних виробів. *Art and Design*. 2023. № 1 (21). С. 143–156. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/23451> (дата звернення: 30.12.2024).
3. Сиваш І. Етнодизайн – важливий чинник консолідації українського суспільства в умовах війни. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2022. № 3. С. 120–123. URL: https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/4495/Visnyk_3_2022_01-120-123.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 06.01.2025).
4. Udris-Borodavko N. S. Ukrainian glocal design: attaining specificity in the social context of war. *The functioning of culture and art during the war: Scientific monograph*. Riga, 2024. P. 215–248.
5. Удріс-Бородавко Н. С. Графічний дизайн з українським обличчям. Київ, 2023. 204 с. URL: <https://kniga.biz.ua/pdf/37936-grafichniy-design-2.pdf?srsId=AfmBOoo80aMxrQvXsieDHHa87gYCBSZLIJ1-qVCXOAyaj9rRP7-63bFu> (дата звернення: 13.01.2025).
6. Лопухова Н. Розвиток сучасних тенденцій графічного дизайну. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 44. Т. 2. С. 9–13. URL: http://aphn-journal.in.ua/archive/44_2021/part_2/44-2_2021.pdf#page=9 (дата звернення: 30.12.2024).

7. Оганесян С. В., Колісник О. В. Знаково-символічні засоби візуальної ідентифікації бренду: монографія. Київ, 2024. 212 с. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/25973/1/ZSZVIB_mono_2024.pdf (дата звернення: 30.12.2024).
8. Соловійова Ю., Антонова О., Манич Н. Національно виразні елементи у редизайні упаковки українських товарів на прикладі молочної продукції. *Економіка та суспільство*. 2022. № 46. С. 1–5. URL: <https://economyandsociety.in.ua/index.php/journal/article/view/2025> (дата звернення: 30.12.2024).
9. Chuprina N. V., Remenieva T. V., Frolov I., Tereshchenko O. H. Design of the contemporary garments on the basis of the transformation of stylistic and artistic-compositional characteristics of traditional decorative art. *Art and Design*. 2021. Vol. 3. № 15. P. 30–44. URL: <https://epec.knutd.edu.ua/handle/123456789/19163> (date of access: 30.12.2024).
10. Соловій І. Переосмислення української етнокультурної спадщини в контексті сталої моди. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2024. № 49. С. 526–533. URL: <https://sborniki.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/9085> (дата звернення: 30.12.2024).
11. Цимбала Л. Національні традиції у дизайні костюму: аспекти методики мистецтвознавчого аналізу. *Вісник ЛНАМ*. 2019. № 39. С. 170–180. DOI: <https://doi.org/10.37131/2524-0943-2019-39-12>
12. Ilnitska O., Kucher R., Vakulenko D., Boiko V., Pratskov R. The Identity of Stage Design as a Component of Ukrainian Culture of the 21st Century. *New Design Ideas*. 2024. Vol. 8. № 3. P. 641–655. URL: http://jomardpublishing.com/UploadFiles/Files/journals/NDI/V8N3/Ilnitska_et_al.pdf (date of access: 30.12.2024).
13. Обухівська Л. Сучасний український етнодизайн інтер'єру: стрімка динаміка і світове визнання. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2020. № 3 (2). С. 202–220. URL: <http://demiurge.knukim.edu.ua/article/view/220080/220049> (дата звернення: 06.01.2025).
14. Кудря О. В. Проектний підхід у навчанні здобувачів освіти етнодизайну в контексті національних традицій українського народу. *Наукові записки. Серія: Проблеми природничо-математичної, технологічної та професійної освіти*. 2024. № 2. С. 98–104. URL: <https://journals.cusu.in.ua/index.php/pmtp/article/view/542> (дата звернення: 30.12.2024).
15. Король А. Етнодизайн у професійній підготовці майбутніх графічних дизайнерів. *Věda a perspektivy*. 2024. № 3 (34). С. 221–233. URL: <http://perspectives.pp.ua/index.php/vp/article/view/10008> (дата звернення: 30.12.2024).
16. Мода в українському етностилі – поєднання традицій та сучасності. *ФАКТ: вебсайт*. 2024. URL: <https://fact-news.com.ua/moda-v-ukrainskomu-etnostili-poednannya-traditsij-ta-suchasnosti> (дата звернення: 30.12.2024).
17. Великий огляд дизайн-трендів на 2024 рік. 2024. *CASES: вебсайт*. URL: https://cases.media/en/article/velikii-oglyad-dizain-trendiv-na-2024-rik?srsId=AfmBOorU_Vvzrzqy8WZhTa3iSYHQpdA-3r8DhSKIRZr55m30ZezVmBnB (дата звернення: 30.12.2024).
18. Кривецька Л., Кобринович М., Воробей В., Плющева О. Стан розвитку дизайну в Україні (на прикладі графічного та предметного дизайну). Звіт за результатами дослідження. Львів, 2019. 73 с.
19. Etnodim – бренд сучасного вишитого одягу. *Etnodim: вебсайт*. 2025. URL: <https://etnodim.ua/> (дата звернення: 07.01.2025).
20. Мельник К. Колекцію шоколаду, присвячену архітекторові Левинському, створила «Львівська майстерня шоколаду». *The Village Україна: вебсайт*. 2024. URL: <https://www.village.com.ua/village/food/food-news/350685-kolektsiyu-shokoladu-prisvyachenu-arhitektoru-levinskomu-stvorila-lvivska-maysternya-shokoladu> (дата звернення: 07.01.2025).
21. Ігнатенко Л., Косаревська Р. Український етностиль як сучасний напрямок в дизайні. *Сучасний гуманітарний та мистецтвознавчий дискурс: матеріали Всеукраїнської Інтернет-конференції молодих учених, студентів, аспірантів. 30 березня 2024 р. Львів – Торунь: Liha-Pres*. 2024. С. 127–130. URL: <http://catalog.liha-pres.eu/index.php/liha-pres/catalog/download/270/8166/18339-1?inline=1> (дата звернення: 15.01.2025).
22. Ювелірні прикраси. *OBERIG JEWELRY: вебсайт*. 2025. URL: <https://oberig.jewelry/> (дата звернення: 07.01.2025).

References:

1. Rykhlytska, O. D., & Kosyk, O. I. (2021). Ornamentální motyvy v súčasnykh dyzain-praktykakh [Ornamental motives in contemporary design practices]. *Ukrainski kulturolohichni studii – Ukrainian Cultural Studies*, 1(8), 59–65. Retrieved from http://www.library.univ.kiev.ua/ukr/host/10.23.10.100/db/ftp/univ/uks/uks_2021_08.pdf#page=59 [in Ukrainian].
2. Pashkevych, K. L., Herasymenko, O. D., Yezhova, O. V., Shmahalo, R. T., & Lyuklyan, N. R. (2023). *Ukrainska estetyka v dyzaini suchasnykh yuvelirnykh vyrobiv* [Ukrainian aesthetics in the design

of contemporary jewelry]. *Art and Design*, 1(21), 143–156. Retrieved from <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/23451> [in Ukrainian].

3. Syvash, I. (2022). Etnodyzayn – vazhlyvyi chynnnyk konsolidatsiyi ukrayinskoho suspilstva v umovakh viyny [Ethnodesign is an important factor in the consolidation of Ukrainian society in times of war]. *Visnyk Natsionalnoi akademiyi kerivnykh kadrov kultury i mystetstv: nauk. zhurnal – Bulletin of the National Academy of Managers of Culture and Arts: scientific journal*, 3, 120–123. Retrieved from https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/4495/Visnyk_3_2022_01-120-123.pdf?sequence=1&isAllowed=y [in Ukrainian].

4. Udris-Borodavko, N. S. (2024). Ukrainian glocal design: attaining specificity in the social context of war. In *The functioning of culture and art during the war: Scientific monograph*. Riga. P. 215–248.

5. Udris-Borodavko, N. S. (2023). *Hrafichnyy dyzayn z ukrayinskym oblychchiam [Graphic design with a Ukrainian face]*. Kyiv. Retrieved from <https://kniga.biz.ua/pdf/37936-grafichniy-design-2.pdf?srsId=AfmBOoo80aMxrQvXsieDHHa87gYCBSZLIJ1-qVCXOAyaj9rRP7-63bFu> [in Ukrainian].

6. Lopukhova, N. (2021). Rozvytok suchasnykh tendentsii hrafichnoho dyzainu [Development of modern trends in graphic design]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current Issues of Humanities*, 44(2), 9–13. Retrieved from http://aphn-journal.in.ua/archive/44_2021/part_2/44-2_2021.pdf#page=9 [in Ukrainian].

7. Ohanyesyan, S. V., & Kolisnyk, O. V. (2024). *Znakovo-symbolichni zasoby vizualnoi identyfikatsii brendu: monohrafiia [Symbolic means of visual brand identification: monograph]*. Kyiv. Retrieved from https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/25973/1/ZSZVIB_mono_2024.pdf [in Ukrainian].

8. Solovyova, Yu., Antonova, O., & Manyh, N. (2022). Natsionalno vyrazni elementy u redyzaeni upakovky ukraïnskykh tovariv na prykladi molochnoi produktsii [Nationally expressive elements in the redesign of Ukrainian goods packaging using the example of dairy products]. *Ekonomika ta suspilstvo – Economy and Society*, 46, 1–5. Retrieved from <https://economyandsociety.in.ua/index.php/journal/article/view/2025> [in Ukrainian].

9. Chuprina, N. V., Remenieva, T. V., Frolov, I., & Tereshchenko, O. H. (2021). Design of the contemporary garments on the basis of the transformation of stylistic and artistic-compositional characteristics of traditional decorative art. *Art and Design*, 3(15), 30–44. Retrieved from <https://epec.knutd.edu.ua/handle/123456789/19163>.

10. Solovii, I. (2024). Pereosmyslennya ukraïnskoi etnokulturnoi spadshchyny v konteksti staloho mody [Reinterpreting Ukrainian ethnocultural heritage in the context of sustainable fashion]. *Ukraïnska kultura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku – Ukrainian Culture: Past, Present, and Development Paths*, 49, 526–533. Retrieved from <https://sborniki.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/9085> [in Ukrainian].

11. Tsymbala, L. (2019). National traditions in costume design: aspects of the methodology of art criticism analysis [Natsionalni tradytsiyi v dyzayni kostyuma: aspekty metodolohiyi mystetstvoznavchoho analizu]. *Bulletin of Lviv National Academy of Arts – Visnyk Lvivskoyi natsionalnoi akademiyi mystetstv*, 39, 170–180. Retrieved from <https://doi.org/10.37131/2524-0943-2019-39-12> [in Ukrainian].

12. Ilnitska, O., Kucher, R., Vakulenko, D., Boiko, V., & Pratskov, R. (2024). The identity of stage design as a component of Ukrainian culture of the 21st century. *New Design Ideas*, 8(3), 641–655. Retrieved from http://jomardpublishing.com/UploadFiles/Files/journals/NDI/V8N3/Ilnitska_et_al.pdf.

13. Obukhivska, L. (2020). Suchasnyy ukraïnskyi etnodyzayn interyeru: strimka dynamika i svitove vyznannya [Modern Ukrainian ethno interior design: rapid dynamics and global recognition]. *Demiurh: ideyi, tekhnolohiyi, perspektyvy dyzaynu – Demiurge: ideas, technologies, design perspectives*, 3(2), 202–220. Retrieved from <http://demiurge.knukim.edu.ua/article/view/220080/220049> [in Ukrainian].

14. Kudria, O. V. (2024). Proiektnyi pidkhid u navchanni здобувачів освіти etnodyzainu v konteksti natsionalnykh tradytsii ukraïnskoho narodu [Project approach in teaching ethnodesign in the context of Ukrainian national traditions]. *Naukovi zapysky. Serii: Problemy pryrodnychno-matematychnoi, tekhnolohichnoi ta profesiinoi osvity – Scientific Notes. Series: Problems of Natural-Mathematical, Technological, and Professional Education*, 2, 98–104. Retrieved from <https://journals.cusu.in.ua/index.php/pmt/article/view/542> [in Ukrainian].

15. Korol, A. (2024). Etnodyzain u profesiinii pidhotovtsi maibutnykh hrafichnykh dyzaineriv [Ethnodesign in professional training of future graphic designers]. *Věda a perspektivy – Science and Perspectives*, 3(34), 221–233. Retrieved from <http://perspectives.pp.ua/index.php/vp/article/view/10008> [in Ukrainian].

16. Moda v ukraïnskomu etnostyli – poiednannia tradytsii ta suchasnosti [Fashion in Ukrainian ethno style – combining traditions and modernity] (2024). *FAKT: vebseit – FACT: website*. Retrieved from <https://fact-news.com.ua/moda-v-ukraïnskomu-etnostyli-poiednannia-tradytsij-ta-suchasnosti> [in Ukrainian].

17. Velykyi ohliad dyzain-trendiv na 2024 rik [Great overview of design trends for 2024]. (2024). *CASES: website*. Retrieved from <https://cases.media/en/article/velikii-oglyad-dizain-trendiv-na-2024-rik> [in Ukrainian].

18. Kryvetska, L., Kobrynovych, M., Vorobey, V., & Plyushcheva, O. (2019). *Stan rozvytku dyzainu v Ukraini (na prykladi hrafichnoho ta predmetnoho dyzainu). Zvit za rezultaty doslidzhennya [The state of design development in Ukraine (on the example of graphic and industrial design). Report on research results]*. Lviv.
19. Etnodim – brend suchasnoho vyshytoho odyahu [Etnodim – a brand of modern embroidered clothing]. (2025). *Etnodim: website*. Retrieved from <https://etnodim.ua/> [in Ukrainian].
20. Melnyk, K. (2025). Kolektsiyu shokoladu, prysvyachenu arkhitektorovi Levynskomu, stvoryla «Lvivska maysternya shokoladu» [The chocolate collection dedicated to the architect Levynsky was created by the Lviv Chocolate Workshop]. *The Village Ukrayina: website*. Retrieved from <https://www.village.com.ua/village/food/food-news/350685-kolektsiyu-shokoladu-prisvyachenu-arhitektoru-levynskomu-stvorila-lvivska-maysternya-shokoladu> [in Ukrainian].
21. Ihnatenko, L., & Kosarevska R. (2024). Ukrayinskyy etnostyl yak suchasnyy napryamok v dyzayni [Ukrainian ethnostyle as a modern direction in design]. *Suchasnyy humanitarnyy ta mystetstvoznavchyy dyskurs: materialy Vseukrayinskoyi Internet-konferentsiyi molodykh uchenykh, studentiv, aspirantiv. 30 bereznya 2024 r. Lviv – Torun: Liha-Pres – Modern humanitarian and art history discourse: materials of the All-Ukrainian Internet conference of young scientists, students, postgraduates. March 30, 2024 Lviv – Toruń: Liha-Pres*, 127–130. Retrieved from <http://catalog.liha-pres.eu/index.php/liha-pres/catalog/download/270/8166/18339-1?inline=1> [in Ukrainian].
22. Yuvelirni prykrasy [Jewelry decorations]. (2025). *OBERIG JEWELRY: website*. Retrieved from <https://oberig.jewelry/> [in Ukrainian].

УДК 75.071.1(477)"19"Ябл

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.13>**Москвітін Роман Володимирович,**

здобувач кафедри теорії та історії мистецтва

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

ORCID ID: 0000-0001-7502-542X

moskvitin.rv@gmail.com

Селівачов Михайло Романович,

доктор мистецтвознавства,

професор кафедри теорії та історії мистецтва

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

ORCID ID: 0000-0001-9199-0270

mik_sel@ukr.net

**ТВОРЧІСТЬ ТЕТЯНИ ЯБЛОНСЬКОЇ 2000–2005 РР.:
ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА**

Художня спадщина Тетяни Яблонської (1917–2005) – визначне явище в історії українського мистецтва другої половини XX – початку XXI ст. Метою дослідження є виявлення особливостей жанрів в її пастелях 2000–2005 років. Досягнення заявленої мети обумовило комплексне застосування мистецтвознавчих методів, зокрема – порівняльного і художньо-стилістичного аналізу.

Від кінця 1990-х років стан здоров'я істотно звузив творчий простір для Т. Яблонської межами її квартири. Водночас останні роки життя мисткині були дуже плідними. Незважаючи на похилий вік і погіршення здоров'я, вона продовжила творчий шлях, про що свідчать численні серії робіт. Це проявилось, зокрема, у серіях пейзажних мотивів навколо будинку, які вона зображувала в найрізноманітніших погодних умовах, в різні пори року. Окреме місце у творчості Т. Яблонської протягом 2000-х рр. посідає мотив квітів на підвіконні, розмаїття інтерпретацій якого є оригінальним явищем її художньої спадщини. В результаті вивчення пізніх робіт мисткині виявлена значна спорідненість їх сюжетів: коло мотивів у пейзажах і натюрмортах, створених в таких умовах, було надзвичайно обмеженим. Водночас художня інтерпретація таких мотивів в картинах Т. Яблонської є вираженням розмаїття краси й поезії повсякденного життя.

Наукова новизна статті полягає в дослідженні у творчості Т. Яблонської 2000–2005 рр. специфіки жанрів та їх синтезу, в яких можна виділити кілька основних варіацій: пейзажі; зображення пейзажів із частинами вікон як елементами інтер'єру; інтерпретації мотиву квітів на підвіконні; натюрморти на підвіконні на тлі пейзажів; композиції з кухонних предметів; зображення окремого предмета в натюрморті. У межах кожної з цих жанрових варіацій проаналізовано елементи художнього вирішення творів – композиції, кольориту, трактування форми. У статті також розглядаються особливості послідовного пошуку мисткинею художньої переконливості образів, виразності звичайних мотивів. Таким чином, аналіз пастелей Т. Яблонської 2000–2005 років поглибив розуміння специфіки її художнього шляху останніх років життя.

Ключові слова: творчість Тетяни Яблонської, стилістика, жанр, композиція, пастель, Мистецтво України початку 21 ст.

Moskvitin Roman, Selivatchov Mykhailo. TETYANA YABLONSKA'S WORKS 2000–2005: SPECIFICITY OF GENRES

Artwork of Tetyana Yablonska (1917–2005) is a important phenomenon in the history of Ukrainian art of the second half of the 20th and early 21st centuries. The aim of this research is to reveal genre's distinguishing features in her pastels of 2000–2005. The development of the declared article purpose involves the application of the comprehensive scientific approach, and comparative, artistic and stylistic analyses.

Since the early 2000s, health have significantly limited the T. Yablonska's creative space, within the confines of her apartment. At the same time, her later years of life were very prolific. Despite old age and declining health, she continued her art career. This exemplified, in particular, in the series of landscape motifs around the house, which she painted in a wide variety of weather conditions. Also, the image of the motif of flowers on the windowsill occupied a special place in artwork of T. Yablonska during the 2000s. The variety of interpretations of this motif in pastels is an original phenomenon of her creative heritage of that time. Looking at artist's late pastels does one

recognize their uncanny relatedness: the repertory of subject matter in the landscapes and still lifes painted in such conditions was unusually modest. In works of T. Yablonska's artistic interpretation of such motifs is an expression of the diversity of beauty and poetry of everyday life.

The scientific novelty of paper is to research the specifics of genres and their synthesis by T. Yablonska's works 2000-2005s in which it is possible to define several main variations: landscapes; images of landscapes with parts of windows as elements of the interior; interpretations of the motif of flowers on the windowsill; still lifes on the windowsill against the background of landscapes; compositions of kitchen items; images of a single object in a still life. Within each of these variations focused the analysis of picturesque and plastic characteristics of works. The article also examines the distinguishing features of constant search for artistic convincing images and the visual expressiveness of ordinary motifs. Thus, the study of T. Yablonska's works from the 2000s testifies to the specific character of the artist's trajectory in the last years of her life.

Key words: Tetyana Yablonska's works, stylistics, genre, composition, pastel, Ukrainian Art of the early 21st century.

Вступ. У художній спадщині Тетяни Яблонської (1917–2005) пастелі 2000–2005 рр. посідають відокремлене місце, що обумовлено кардинальними змінами на зламі століть у її житті та творчості. На тлі істотних обмежень того часу для мистецького процесу художниці контрастом стали його результати – значний обсяг та унікальність робіт, які відзначаються виразністю образно-пластичної мови. Долаючи обставини, Т. Яблонська опанувала нові можливості для творчості, зосередилась на послідовному поглибленні художньої витонченості у зображеннях звичних мотивів, виокремлюючи в них нові грані краси. В умовах обмеження доступної натури художниця збагатила розмаїття інтерпретацій жанрів. Зазначимо, що поряд з періодичним зверненням уваги науковців до вивчення робіт художниці у мистецтвознавстві бракує досліджень чинників унікальності її творів зазначеного періоду.

Серед ключових рис пастелей Т. Яблонської 2000–2005 років – оригінальність інтерпретації жанрів образотворчого мистецтва. В неординарності підходу до трактування жанрів визначне місце посідає тонке відчуття мисткині в питанні органічності їх синтезу. Специфіка і значення цього процесу для творчості мисткині того часу зумовили актуальність наукового вивчення вказаної проблематики.

Мета статті. В результаті комплексного аналізу пастелей Т. Яблонської 2000–2005 рр. виявити специфіку інтерпретації жанрів, охарактеризувати чинники виразності образно-пластичної мови творів художниці зазначеного періоду.

Матеріали та методи. Матеріали дослідження – насамперед твори Т. Яблонської 2000–2005 рр., виконані в техніці пастелі. Для поглибленого розв'язання завдань статті важливе значення набула опублікована в різні роки мемуарна спадщина мисткині – щоденники, спогади, роздуми. Також до кола матеріалів були залучені теоретичні та критичні мистецтвознавчі праці, в яких висвітлювалися певні аспекти творчої спадщини художниці зазначеного періоду.

Дослідження базується на комплексному підході. Для досягнення мети системно використано загальнонауковий та мистецтвознавчий інструментарій. Зокрема – історико-біографічний та іконографічний методи, художньо-стилістичний та порівняльний аналіз. Принцип індукції застосовано для формування висновків на основі узагальнення результатів

Аналіз попередніх досліджень. Унікальність творчого шляху Т. Яблонської обумовлює постійність уваги до неї у вітчизняному мистецтвознавстві, розмаїття її художньої спадщини є предметом періодичного наукового вивчення. Водночас констатуємо, що з комплексу причин найбільш дослідженим є півстоліття творчого шляху мисткині з 1940 р. до кінця 1980-х рр., а найменш вивченою – художня спадщина 1990–2005 років.

Звернення уваги мистецтвознавців до доробку Т. Яблонської початку 2000-х рр. знаходимо насамперед у вступних статтях до каталогів її творів відповідного періоду та в працях, присвячених висвітленню творчого шляху художниці в цілому. В таких публікаціях здебільшого викладена стисла узагальнена характеристика

її робіт. Так, наприклад, О. Федорук акцентував: «Пастелі Яблонської, які нас глибоко хвилюють і які несуть у собі полум'я внутрішнього – дотику з вічним, – слід розцінювати під цим кутом зору, і ці пастелі дають нам поживу для роздумів і насолоди» [1, с. 3]. С. Мамаєв зазначив, що дивлячись на предмети, які зображувала мисткиня останніми роками свого життя «не завжди побачиш в них ту красу, яку вміла побачити вона» [2, с. 2]. Формулюючи сутність останнього періоду творчості мисткині Г. Склярєнко наголошує «І справді, пізні твори художниці наче унаочнюють одну з головних загадок живопису: диво мистецького бачення, яке робить зримим те, що зазвичай залишається невидимим» [3, с. 43].

Увагу до художньої спадщини мисткині початку 2000-х рр. приділено в статті М. Юр, Т. Зіненко і В. Зайцевої «Творчі пошуки Тетяни Яблонської в її пастелях 2003–2005 років». В публікації зокрема підкреслено, що у роботах останніх років життя художниці намагалася втілити «потаємні мистецькі задуми, спрямовані на фіксацію окремих миттєвостей у певний момент часу, власних чуттів і колірних переживань, пов'язаних із розумінням живописності твору» [4, с. 90]. З огляду на зазначене, на думку авторів, мистецький доробок Т. Яблонської 2003–2005 рр. сприймається дещо осібно [4, с. 90].

В контексті завдань дослідження звернемо увагу на публікацію «Мультижанровість живописних полотен Тетяни Яблонської», в якій О. Роготченко, В. Зайцева та О. Опанасюк актуалізували питання жанрової варіативності у творах мисткині на зламі 1960-х–1970-х років. Автори виокремили для аналізу знакові полотна мисткині «Юність» і «Вечір. Стара Флоренція», характеризуючи їх як «мультижанрові». Ці роботи визначаються як прояв синтезу жанрів портрету і пейзажу [5, с. 92]. Також дослідники пропонують певний алгоритм в інтерпретації вказаних творів «через виявлення особливостей композиції й визначення складної жанрової структури – до окреслення багатшарового символічного змісту» [5, с. 90].

Результати дослідження. Внаслідок хвороби Т. Яблонська у 1999 р. була позбавлена

здатності працювати правою рукою. Крім того, нові реалії істотно звузили коло доступної натури як джерела художнього натхнення. Життєвий і творчий простір обмежився для мисткині власною квартирою. Після певної паузи художниця продовжила мистецький шлях – поступово почала працювати лівою рукою. Також вона вимушено змінила матеріал творчості: залишаючи в минулому улюблену техніку олійного живопису, в якості доступної альтернативи було обрано пастель. Відповідно змінилась й авторська манера. Водночас наперекір труднощам Т. Яблонська зберегла активну творчу позицію, схильність до художніх експериментів і новаторства.

Зауважимо, що в житті Т. Яблонської ствердження нового художнього етапу в умовах суттєвих фізичних обмежень в 2000–2005 рр. є певним чином продовженням процесу трансформації творчості під впливом погіршення здоров'я від початку 1990-х років. Тоді, після інфаркту, мисткиня сформулювала подальший напрям творчого шляху таким чином «...треба знаходити можливість йти не в ширину, а в глибину. І знаходити нове, цікаве на зовсім маленькому просторі. І чим далі буду старішати, тим меншим буде цей простір» [6, с. 569].

Художнє бачення і відчуття мінливості краси навколишнього світу, естетичної цінності миттєвостей життя стали впродовж 1990-х рр. визначальним принципом творчого методу художниці. Уважне спостереження за природою було незмінною складовою її творчого кредо. У записах 1997 року Т. Яблонська зазначила «Тепер дійшла висновку, що в мистецтві головне – особистість художника, його безпосередні почуття, поезія його душі й уміння захопити цим глядача» [7, с. 78]. Процес трансформації обмежень в нові можливості мисткиня характеризувала наступними словами «Пишу з вікон та поблизу своєї домівки. Це “звуження горизонту”, навпаки, його для мене розширило – відкрило красу і поезію там, де я їх не бачила раніш» [8, с. 4].

Серед проявів новаторського підходу Т. Яблонської 2000–2005 рр. окреме місце посідають оригінальні вирішення в аспекті синтезу жанрів. Зазначимо, що неординарність

їх інтерпретацій – характерна риса живопису мисткині впродовж десятиліть. Так наприклад, в її живописі 1990-х рр. портретні мотиви часто поєднувалися із зображенням частин інтер'єру, а також пейзажів за вікном. У пастелях Т. Яблонської 2000–2005 рр. одне з центральних місць посідає жанр пейзажу, майже повністю зникає портрет. Водночас на першому плані – натюрморт. Акцентуємо, що цілеспрямовану увагу натюрморту вона надала саме в 2000-х роках.

Систематизація пастелей мисткині зазначеного періоду надала змогу виявити наступні градації жанрової системи:

- пейзажі;
- зображення краєвидів із частинами вікон як елементами інтер'єру;
- інтерпретації мотиву квітів на підвіконні з варіативним ступенем залучення до композиції природи за вікном;
- натюрморти на підвіконні на тлі пейзажів;
- композиції з предметів побуту;
- зосередження уваги в натюрморті на зображенні єдиного об'єкта.

Для пастелей Т. Яблонської 2000–2005 рр. характерна значна увага до пейзажного жанру, натурною основою якого в той період її життя слугував один і той ж вид з вікна. На основі систематизації пастелей мисткині здійснимо реконструкцію мотиву. За деревами відкривається ритмічне повторення дахів будинків, які розташовані на рельєфі з примхливим характером – на першому плані краєвиду будівлі нижче. На дальньому плані пейзаж завершують абрис висотних будівель, які збагачують загальний композиційно-ритмічний характер мотиву. Незважаючи на живописність краєвиду, в цілому умови для пейзажного жанру в 2000–2005 рр. слід охарактеризувати як доволі обмежені, причина чого – звуження вибору натури та можливості змінювати ракурс. Водночас художниця продовжувала інтенсивно працювати, наслідком чого стало виникнення серій творів.

Зображення видів з вікна у серіях творів художниці 2000–2005 рр. варіативні, що зумовлено двома чинниками. Перший – гострота художнього бачення та чутливість

Т. Яблонської до змін у краєвидах що візуалізують неспинність колообігу життя. Другий чинник – виразність робіт збагачена варіативністю їх композиційної побудови.

Важливий фактор варіативності – використання художницею різноманітних форматів, від витягнутих за вертикаллю до панорамно-горизонтальних. Низка пастелей має квадратні або близькі до квадратних формати. Також Т. Яблонська активно змінювала рівень лінії горизонту. В деяких творах вона віддавала перевагу низькому горизонту, в інших – навпаки підіймала його, зображуючи краєвид з високої точки. Варіативність простежено також в аспекті масштабності мотиву. Знаходимо, зокрема, чимало зображень з пейзажними панорамами, у протилежних випадках – зосередження увагу на окремих елементах на першому плані. Підкреслимо, що Т. Яблонська для роботи пастеллю застосовувала виключно тонований папір, тон та колір якого вона активно використовувала як художньо-виразний засіб.

Розмаїття станів природи втілено Т. Яблонською як у зображеннях одного пейзажного мотиву в різні пори року, так й у віддзеркаленні миттєвостей впродовж сезону. Прикладом слугує порівняння пастелей «Похмура весна» та «Радісна весна», створених 2003 року. У творі «Похмура весна» підкреслено контраст темного силуету міста на фоні похмурого неба, що забарвлює мотив меланхолічним настроєм. Протилежною емоційною тональністю вирізняється «Радісна весна». Силуети будівель в картині – сірі, проте настроєвість твору визначається мажорним акордом яскравого кольору першої зелені та сяння весняного неба.

У пейзажах 2000–2005 рр. Т. Яблонська надавала особливу увагу зображенню неба. Виразність його образно-пластичного відтворення – важливий елемент інтерпретації краєвидів. У творах мисткині того часу небо має безліч емоційних відтінків – спокійне, лагідне, медитативне, інколи – драматичне чи тривожне. У роботах «Вечір» (2000), «Вранішнє небо» (2001), а також створених у 2003 р. пастелях «Контрєвітло», «Набігають хмари», «Небо у хмарах» та «Тривожне небо»

виявлено єдиний принцип образно-композиційного вирішення. В перелічених творах Т. Яблонська завдяки використанню принципу контражуру трактувала силует міста як узагальнену тональну пляму, надаючи йому другорядне значення. Основна увага спрямована на зображення неба – образно-пластичне відтворення його настроєвих відтінків.

Окремий мотив у пейзажах зазначеного періоду – силуети птахів у небі, на деревах. У роботах «На початку зими» (2001) та «Передчуття весни» (2002) зображення птахів є не тільки частиною пейзажу – вони перетворені на художній елемент, який забарвлює твір настроєм. Характерно, що мисткиня не деталізувала форму птахів, а здебільшого зображувала їх у вигляді пластичного символу-знаку – наприклад, як у творі «Птахи над містом» (2001). Це давало змогу зосередитись на виразності художнього образу – ліричного у творі «Птахи поруч з нами» (2003, рис. 1), експресивного звучання пастелі «Птахи й небо» (2003), атмосфери таємничості в роботі «Вечір, граки» (2005).

Пастель «Осінній вечір» (2001) відтворює колористичні ефекти вечірнього освітлення. Виразність цього ж мотиву

надихнула Т. Яблонську створити 2004 року ще кілька його художніх інтерпретацій у роботах «Вечірнє сонце. Весна» (рис. 2), «З'явився місяць», «Квітень. Сонце». Колористично вишукані пейзажні мотиви наповнені ліричною образністю: світло вечірнього сонця гарячими відтінками тонко окреслює силуети гілок на передньому плані та вкриває золотом торці будинків на дальньому плані.

В композиційному вирішенні творів «Пейзаж у рамі вікна» (2003), «Світла зима» (2004, рис. 3) та «Хмари за вікном» (2004) введено зображення частин вікна – його геометрія акцентує пластичне розмаїття краєвидів. Подібна композиційна особливість є однією з градацій синтезу зображення краєвидів та інтер'єру у творчості мисткині 2000-х років.



Рис. 1. Птахи поруч з нами. 2003. 43×37



Рис. 2. Вечірнє сонце. Весна. 2004. 25×32,5



Рис. 3. Світла зима. 2004. 34,5×49,5

Серед розмаїття варіацій синтезу жанрів в пастелях Т. Яблонської 2000–2005 рр. окреме місце посідають інтерпретації мотиву квітів на підвіконні – вияву в малій формі багатства природи. Букет квітів логічно класифікувати як натюрморт. Втім, його розміщення на підвіконні виводить мотив за традиційні жанрові межі. У випадку зображення на підвіконні вазонів з кімнатними рослинами сюжет стає частиною інтер'єру. Окремий аспект – ступінь залучення до композиції твору пейзажу за вікном. Таким чином мотив квітів на підвіконні займає специфічне місце – на перетині жанрів, на межі просторів внутрішнього та зовнішнього.

Розміщення квітів на підвіконні в поєднанні із зображенням пейзажу за вікном – метод урізноманітнення творів настроями природи. Використання вікна як елементу композиції додає відчуття перспективи та просторовості – воно слугує рамкою, що об'єднує внутрішній простір з зовнішнім світом. У зображеннях мотиву мисткиня надавала перевагу двом видам форматів: квадратному (близькому до квадрату), або навпаки – підкреслено вертикальному. Пастелі «Осіньне листя» (2004) та «Дзвіночки» (2005), розміри яких – відповідно 49×34,5 та 50×35 см, належать до найбільших в серії. Найменших за форматом – «Кульбабки» (2003) та «Вечоріє» (2005), розмірами 32×24 та 25×25 см відповідно.

В організації художнього простору пастелей «Весняне світло» (2003), а також «Густий туман», «Осіньне листя», «Паростки» та «Рослина», створених у 2004 р., мисткиня надала зображенню пейзажу такої ж виразності як і квітам. Водночас образно-пластична взаємодія елементів композиції різноманітна у кожному творі. Наприклад, у пастелі «Весняне світло» колористична гамма, об'єднуючи в єдину світло-повітряну атмосферу внутрішній та зовнішній простори, слугує співзвучним фоном для акцентування яскравого кольору квітів. У творі «Осіньне листя» золоте листя гілок на підвіконні м'яко розчинено в мерехтінні теплих відтінків осіннього пейзажу.

Інше композиційне вирішення в інтерпретаціях мотиву квітів на підвіконні – зображення

у витягнутому за вертикаллю форматі пишного букету квітів, який візуально займає майже всю площину твору. Таким чином створюється ефект прояву в малій формі буяння природи, якому немов недостатньо відведеного формату. Особливості подібної композиційної побудови наочно розкриваються в пастелях «Глечик з квітами» (2002), «Білі дзвіночки» та «Дзвіночки» (2005).

Для образно-пластичної виразності робіт «Кульбабки» (2003) та «Проліски» (2003) характерне відтворення відчуття крихкості краси весняних квітів. В основі композицій пастелей «Квіти вишні», «Листя тополі», «Літо» (2005) простежено наступний метод організації художнього простору: у межах квадратного або наближеного до нього формату активні дугоподібні ритми стеблів рослин контрастують з геометричними кутами вікна, підкресленими білками світла. Зазначений композиційний метод створює ефект внутрішньої динаміки у форматі твору.

Пастелі «Весна» та «Гіацинт» (2002), а також створені в 2004 р. «Світло й тінь», «Сутінки» доцільно виділити в окрему групу. Для образно-пластичної мови цих робіт характерно використання контрастів – світла та тіні, кольору та ліній, живописної плями та графічної гостроти. Основою виразності творів «Паростки» та «Рослина» (2004) є один з улюблених живописних прийомів Т. Яблонської – контраст насиченого зеленого кольору молодої рослини на підвіконні на тлі сріблясто-сірого марева пейзажу за вікном.

Пастелі «Вечоріє», «Літо» та «Сутінки. Конвалії», створені у 2005 р., доцільно об'єднати в єдину групу з огляду на домінування в їх виразності живописної плями. Серед перелічених робіт окремо виділимо пастель «Сутінки. Конвалії» (рис. 4), в якій яскраво відбилися риси, характерні для всієї групи. Акцентуємо, що у творі тонально-колористичне вирішення превалює над формою, яка лише вгадується завдяки кільком скупим пластичним «натякам». Розчиняючись у живописному мареві, багатство відтінків зеленого кольору створило виразну «зелену симфонію», що відтіняється спалахами білих квітів та білків.



Рис. 4. Сутінки. Конвалії. 2005. 33×32,5

Особливості інтерпретацій натюрмортів Т. Яблонської 2000–2005 рр. обумовили актуальність їх окремого аналізу. Композиційно-пластичне вирішення таких мотивів позбавлене традиційних уявлень про жанр. У трактуванні мисткині предмети у натюрмортах втрачають своє статичне буття – натомість вони стають активними учасниками повсякденного життя господарів, що сповнює твори особливим смисловим забарвленням. У деяких пастелях образно-емоційний аспект художньої інтерпретації мотивів доцільно охарактеризувати як «тихе життя предметів».

В інших випадках зображення предметного світу буденного життя забарвлюються активними емоціями – мажорною радістю, меланхолією, інколи відтінками драматизму. Важливим настроєм стає зачарованість. Таким чином виразність інтерпретації мисткинею предметів в натюрмортах позбавляє їх характеристики «мертвої природи». В контексті розгляду пастельних творів Т. Яблонської 2000-х рр., О. Федорук звертав увагу на інтерпретації побутових предметів у її натюрмортах. Ці предмети, за словами дослідника «... починають свій мистецький відлік, немовби створені для того, аби потрапити в поле зору інтуїції художниці» [9, с. 163]. Науковець доповнив: «Усі вони – кожен натюрморт

по-своєму – красномовні, індивідуальні, спонукані до життя схвильованою уявою, асоціативною думкою, волею зібрати одиничне в загальне» [9, с. 163].

Ще одна градація синтезу жанрів у пастелях Т. Яблонської 2000–2005 рр. – натюрморти на підвіконні. Композиційне вирішення творів цієї групи споріднене з інтерпретаціями мотиву квітів – зображення об'єктів, розміщених на підвіконні на тлі пейзажу за вікном. Водночас художнє трактування предметів позначено істотно іншими образно-пластичними інтонаціями. Речі буденного життя в інтерпретації мисткині набули поетично-драматичного забарвлення, принцип виразності якого доцільно охарактеризувати як «образно-пластичну драматургію».

Деякі з натюрмортів мають символічне забарвлення. Наприклад, предметний світ у пастелях «Напередодні нового тисячоліття» (2000, рис. 5) та «1 січня 2001 року» (2001) в художньо-метафоричній формі символізують злам історичного часу. В композиції роботи «Революція» (2004) зображені на підвіконні апельсини та помаранчевий прапорець, за вікном – тривожний неспокій пізньої осені. У творі Т. Яблонська метафорично



Рис. 5. Напередодні нового тисячоліття. 2000. 46,5×32

відобразила емоції національного суспільно-політичного протестного руху, що отримав назву «Помаранчева революція».

Об'єднаємо твори «Червоні яблука» (2001), «Калина» (2002), «Зимове вікно» та «Яблучка» (2004), в яких мисткиня досягла живописної переконливості за допомогою контрасту насичених кольорів плодів, розташованих на підвіконні, та колористичної стриманості пейзажу за вікном. Настроєм таємничості наповнена художня образність пастелей «Дзеркало. Зима» (2003) та «Натюрморт із зеленою пляшкою» (2005). Доповнюють розмаїття пластичних вирішень в натюрмортах на підвіконні роботи «Дідух» (2001), «Глек з пензлями» (2003), «Ранні сутінки» та «Свічник» (2004).

У натюрмортах 2000–2005 рр. оригінальне трактування жанру знаходимо також у варіаціях зображення предметів кухонного побуту. Основа композиційний варіацій – різноманітне поєднання таких предметів як чайник, тарілки і чашки, ложки, келих, невелика ваза та інше. Для їх зображення обрано ракурс «з високої точки», а тлом для предметів здебільшого слугувала клітчаста скатертина. Зауважимо, що головною пластичною характеристикою таких мотивів є панування геометричних форм – одноманітні еліпси посуду статично поєднанні з монотонністю смужок скатертини. Водночас в їх художніх інтерпретаціях Т. Яблонською спостерігаємо витончену живописність та переконливе враження динамічного «життя речей». Поряд з композиційним розмаїттям подібний ефект мисткиня досягла завдяки акцентуванню живописних рис мотиву – виразності кольору та гри світла. Монотонність еліпсів посуду перевтілено в пастелях на вибагливий візерунок дзвінких бліків. Підсилівши інтенсивність кольорів скатертини, художниця трансформувала геометрію її смужок в елемент динамічної візуальної гри.

В пастелі «Натюрморт з червоною тарілочкою» (2003, рис. 6) Т. Яблонська інтерпретувала мотив як дзвінкий контраст насичених червоних кольорів з багатством градації стриманих сірих відтінків. Живописне відтворення предметів в пастелях «Після сніданку»



Рис. 6. Натюрморт з червоною тарілочкою. 2003. 32×33

та «Натюрморт з окулярами» (2003) забарвлено сріблястими відтінками холодного денного освітлення. Засобами живопису – витонченістю градацій тону та вальорів – мисткиня сповнила зображення прозаїчних речей поетичним настроєм.

Художньою переконливістю позначена пастель «Вино й цукерки» (2004). В образно-візуальному вирішенні твору зображення предметів перевтілено на органічний дуєт, в межах якого келих з вином та ваза з цукерками перебувають в «пластичному діалозі». В цьому контексті наведемо думку вченого М. Криволапова, який зазначав, що інтерес до «одухотвореності предметного світу» прищеплений мисткині її викладачем Ф. Кричевським [10, с. 154].

Важливий елемент образно-пластичної мови в натюрмортах мисткині 2000–2005 рр. – метод «портретування предмета». Зазначимо, що подібний метод презентації натури містить в собі низку застережень, серед яких ризики описовості в її зображенні. Проте Т. Яблонська майстерно оминала творчу небезпеку, протиставляючи їй гостроту художнього сприйняття мотиву. Розташовуючи предмет на одноманітному тлі, вона зосереджувала увагу на відтворенні насамперед враження від живописно-пластичних якостей об'єкта

зображення. Спираючись на професійний досвід, мисткиня у використанні метода «портретування предмета» досягла переконливої виразності. Так, наприклад, прозаїчні речі кухонного обходу Т. Яблонська в пастелях інтерпретувала як окремих художніх мікро-всесвіт – сховане від неуважних очей життя. У роботі «Банка з водою» (2003) з властивою творчою свободою мисткиня надала звичайному предмету статус єдиного героя твору. В її трактуванні посуд став простором для гри бліків, тіней, рефлексів, а також контрастів золотистих відтінків, білих спалахів та нейтрального кольору оточення. Експресія нанесення штрихів підсилює візуальний ефект динаміки у зображенні статичного об'єкта.

Досконале втілення принципу «портретування предмета» у творчості Т. Яблонської 2000–2005 років знаходимо в пастелі «Джезва» (2003, рис. 7), в якій увагу зосереджено на відтворенні багатства кольорових відтінків матеріалу. Вільною творчою імпровізацією Т. Яблонська підсилила контраст теплих та холодних рефлексів. Мінімальними засобами твір наповнено відчуттям живописної дзвінкості та пластичної переконливості. В художній гостроті сприйняття об'єктів та підсиленій експресивності їх зображення простежено суголосність інтонаціям образно-пластичної мови живопису Вінсента Ван Гога. Одна з тенденцій у творчості майстра полягала в зображенні предметів не тільки як частин композиції, а як самостійних об'єктів, кожен з яких мав свою індивідуальність. Наприклад, у творі Ван Гога «Пара взуття» (1886) загострене емоційне сприйняття вигляду старого взуття в поєднанні з образно-пластичною виразністю його візуального втілення створили ефект «одухотворення» предмета зображення, наділення його власною «історією життя».

Висновки. Виявлена специфіка художньої спадщини Т. Яблонської 2000–2005 рр. дає змогу стверджувати, що в умовах суттєвих особистих обмежень того часу – фізичних і технічних – у втіленні задумів мисткиня посилювала нефізичний інструментарій творчого процесу. Важливу роль у цьому набули оригінальність інтерпретацій та синтез



Рис. 7. Джезва. 2003. 37×32,5

жанрів. Зосередившись у творчості на пейзажах та натюрмортах, художниця створила варіації їх поєднання.

Переосмислення традицій трактування жанрів разом з їх індивідуальною інтерпретацією – основа розмаїття градацій синтезу в системі «від пейзажу до натюрмрту». Підсумуємо особливості цієї системи. По-перше, вагоме місце належало традиційному трактуванню жанру пейзажу. Водночас простежено відтворення краєвидів в обрамленні вікон як частин інтер'єру. Своєрідним синтезом жанрів пейзажу і натюрмрту є численні інтерпретації художниці мотиву квітів на підвіконні, у яких поєднано два прояви природи: за вікном – фрагмент пейзажу, на першому плані на підвіконні розташовані квіти – прояв багатства природи в невеликій і одночасно виразній формі. Окрема жанрова градація – композиції з предметів на підвіконні. Також у пастелях Т. Яблонської зазначеного періоду знаходимо натюрмрти у класичному трактуванні. Проте в одних творах художниця дотримувалась традицій, в інших – репрезентувала предмети в оригінальний спосіб.

Принципова риса творчості Т. Яблонської 2000–2005 рр. полягає в збереженні

динаміки мистецького процесу та відкритості до художніх пошуків – обмеження вона протиставила поглиблене розуміння виразності доступних їй мотивів. Так, зокрема, аналіз особливостей пейзажів мисткині виявив широкий діапазон інтерпретацій жанру, а також настроєвості творів – експресивне відтворення краси мистецтвостей природи, її трактування як узагальненого образу, в якому у візуальній формі втілено філософсько-споглядальне сприйняття колаобігу пір року.

Чисельні інтерпретації Т. Яблонської жанру натюрморту та варіанти його поєднання

з пейзажем в пастелях 2000–2005 рр. доцільно характеризувати як «художньо-поетичне життя речей». В образно-пластичному вирішенні предмети репрезентовані як свідки життя своїх господарів, красномовні візуальною виразністю. Важливе значення у такому творчому підході мали методи «образно-пластичної драматургії», «портретування» і «персоналізації» предметів буденного життя. Результати вивчення пастелей Т. Яблонської 2000–2005 рр. засвідчили сюжетно-тематичне розмаїття, виразність та багатогранність інтерпретацій мисткинею жанрів та їх синтезу.

Література:

1. Тетяна Яблонська. Пастель : кат. вист. / вступ. ст. : О. Федорук. Київ : Емірат, 2004. 39 с. : іл.
2. Тетяна Яблонська. Пастель 2003–2005 : кат. вист. / упоряд. : Г. Атаян, вступне слово : С. Мамаєв. Київ : ВХ студіо, 2006. 40 с. : іл.
3. Склярченко Г. Я. Українські художники: з відлиги до незалежності: у 2-х кн. Кн. 1. Київ: ArtHuss, 2018. 288 с. : іл.
4. Юр М., Зіненко Т., Зайцева В. Творчі пошуки Тетяни Яблонської в її пастелях 2003–2005 років. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2023. Вип. 44, С. 89–97.
5. Роготченко О., Зайцева В., Опанасюк О. Мультижанровість живописних полотен Тетяни Яблонської. *Актуальні питання гуманітарних наук : Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених*. Дрогобич, 2023. Вип. 60, том 3. С. 88–93.
6. Яблонська Т. Щоденники, спогади, роздуми / упоряд. : Г. Атаян, І. Зайцева. Київ : Родовід, 2020. 584 с. : іл.
7. Тетяна Яблонська в колекції Запорізького художнього музею: альбом / упоряд. : Г. Борисова, І. Ласка. Київ : Родовід, 2017. 84 с. : іл.
8. Тетяна Яблонська : кат. вист. / упоряд. : Г. Атаян, Г. Пригода. Київ : PC World Ukraine, 1997. 94 с. : іл.
9. Федорук О. К. Перетин знаку: вибрані мистецтвознавчі статті: у 3 кн., Кн. 1. Київ : Видавничий дім А+С, 2006. 260 с.
10. Криволапов М. О. Про мистецтво та художню критику України ХХ століття. Кн. 1 : Формування та розвиток національної мистецької школи і мистецтвознавчої науки в Україні ХХ століття. Київ : Видавничий дім А+С, 2006. 276 с.

References:

1. Fedoruk, O. (Uporiad.) (2004). Tetiana Yablonska. Pastel [Tetyana Yablonska. Pastels] [Kataloh vystavky]. Emirat [in Ukrainian].
2. Ataian, H., & Mamaiev S. (Uporiad.) (2006). Tetiana Yablonska. Pastel 2003–2005 [Tetyana Yablonska. Pastels 2003–2005] [Kataloh vystavky]. VKh studio [in Ukrainian].
3. Skliarenko, H. (2018). Ukrainski khudozhnyky: z vidlyhy do nezalezhnosti [Ukrainian Artists: From the Thaw to the Independence]: Kn. 1. ArtHuss [in Ukrainian].
4. Yur, M., Zinenko, T. & Zaitseva V. (2023). Tvorchy poshuky Tetiany Yablonskoi v yii pasteliakh 2003–2005 rokiv [Tetiana Yablonska's creative search in her pastels of 2003–2005]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*. Vypusk 44. [Ukrainian culture : the past, modern, ways of development]. Rivne State University in the Humanities [in Ukrainian].
5. Rohotchenko, O., Zaitseva, V., & Opanasiuk, O. (2023). Multyzhanrovist zhyvopysnykh poloten Tetiany Yablonskoi [The multigenres of Tetiana Yablonska's paintings]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk : Mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh*. Drohobych. Vyp. 60, tom 3. p. 88–93 [in Ukrainian].

6. Ataian, H. & Zaitseva, I. (Uporiad.) (2020). Yablonska Tetiana. Shchodennyky, spohady, rozdumy [Tetyana Yablonska. Diaries, memories, reflections]. Rodovid [in Ukrainian].
7. Tetiana Yablonska v koleksii Zaporizkoho khudozhnoho muzeiu: albom (2017) [Tetyana Yablonska in the collection of the Zaporozhia Art Museum: an album] / uporiad. : H. Borysova, I. Laska. Kyiv : Rodovid [in Ukrainian].
8. Ataian, H., & Pryhoda, H. (Uporiad.) (1997). Tetiana Yablonska [Tetyana Yablonska] [Kataloh vystavky]. PC World Ukraine [in Ukrainian; in English].
9. Fedoruk, O. (2006). Peretyn znaku: vybrani mystetstvoznavchi statyi: u 3 kn., Kn. 1 [Crossing the Sign: Selected Art History Articles]. Vydavnychi dim A+S [in Ukrainian].
10. Kryvolapov, M. (2006). Pro mystetstvo ta khudozhniu krytyku Ukrainy XX stolittia. Kn. 1 [On the art and art criticism of Ukraine in the 20th century]. Vydavnychi dim A+S [in Ukrainian].

УДК 7.012:378](477):378.091.2:004

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.14>**Мулкохайнен Вікторія Анатоліївна,**

доктор мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри дизайну, реклами та ІТ
Приватного вищого навчального закладу
«Київський університет культури»
ORCID ID: 0000-0002-3455-6942
viktoriia0308@ukr.net

Конончук Богдан Сергійович,

магістрант
Приватного вищого навчального закладу
«Київський університет культури»

ДИЗАЙН ОСВІТИ У ДИЗАЙН-ОСВІТІ УКРАЇНИ

Динамічні виклики часу диктують нам абсолютно нові варіанти вирішень освітніх проблем у галузі дизайну, інколи доволі несподівані і нестандартні. Класичні підходи до викладення нового матеріалу та практичного відпрацювання фахових навичок конструювання, моделювання, побудови композиції, розробки макету в цілому у сучасних умовах глобальної діджиталізації не завжди дають прогнозований результат. Саме цим зумовлена актуальність даної статті, метою якої передбачено визначення проблематики сучасної дизайн-освіти в Україні та формулювання пропозицій щодо покращення ефективності навчального процесу. У статті розглядаються такі тематичні аспекти, як впровадження штучного інтелекту до творчої діяльності та академічна доброчесність, зміни у сприйнятті інформації молоддю та наслідки цифровізації тощо. Зокрема, було з'ясовано, що сьогодні нагальною проблемою української дизайн-освіти постало, насамперед, виховання і розвиток фахівця в умовах стрімкого технічного прогресу та інформаційно-емоційного перенасичення, спричиненого різними обставинами. Для розв'язання цього та інших завдань було запропоновано конкретні трансформації, що полягають в організації партнерських взаємин державних ЗВО з об'єктами альтернативної освіти (приватні курси, школи, академії, онлайн-тьюторіали тощо) у контексті підготовки дизайнерів, в інтеграції міжнародного досвіду в українську освітню систему та запровадженні гнучких навчальних інструментів, адаптованих до стрімких інновацій у мистецькій галузі та соціокультурних викликів часу (зокрема, санкціоноване і координоване викладачами використання інструментів штучного інтелекту під час виконання творчих практичних завдань; соціально відповідальне забарвлення професійної діяльності здобувачів освіти у контексті вибору тематики, концептуалізації та реалізації проєктів; індивідуалізація завдань та шаблонізація теоретичних робіт, яка дисциплінуватиме до впорядкованого викладення власних думок за професійною темою та дотримання методичних кваліфікаційних вимог). Наведені кроки відповідають цінностям трансдисциплінарності (широта, інтеграція та координація), що здатні зміцнити взаємодію учасників навчально-творчого процесу на рівні наставник – учень, налаштувати точність фокусування на предметі вивчення і розвинути креативність.

Ключові слова: дизайн освіти, дизайн-освіта, освітня модель, навчальний підхід, альтернативна освіта, алгоритм, штучний інтелект, трансдисциплінарність, цифровізація, візуалізація, візуалізація, візуалізація, візуалізація, візуалізація.

Mulkokhainen Viktoriia, Kononchuk Bohdan. DESIGN OF EDUCATION IN THE DESIGN EDUCATION OF UKRAINE

The dynamic challenges of our time dictate new and novel solutions to educational problems in design, sometimes quite unexpected and non-standard. Classical approaches to presenting new material and practicing professional skills in design, modeling, composition, and layout development do not always yield predictable outcomes in the current context of global digitalization. The above actualizes the relevance of the present article which aims to determine problems of modern design education in Ukraine and formulate proposals for improving the educational process. The article deals with such thematic aspects as the introduction of artificial intelligence into creative activity and academic integrity, changes in information perception by young people, digitalization effects, etc. In particular, it has been found that the urgent problem of Ukrainian design education is, first of all, the education and development of a specialist amidst rapid technological progress and information and emotional overload caused by various circumstances. To solve this and other problems, the author puts forward specific transformations,

involving the organization of partnerships between public higher education institutions and alternative education entities (private courses, schools, academies, online tutors, etc.) in the context of design training, the integration of international experience into the Ukrainian educational system, and the introduction of flexible teaching tools adapted to rapid innovations in arts and the socio-cultural challenges of the time (incl. the use of tools authorized and coordinated by teachers); socially responsible coloring of students' professional activities in the context of choosing topics, conceptualizing and implementing projects; individualization of tasks and templating theoretical works, which will discipline them to present their professional standpoints in an orderly manner and comply with methodological qualification requirements). These steps are in line with the values of transdisciplinarity (breadth, integration, and coordination), which can strengthen the interaction of participants in the educational and creative process at the mentor-student level, adjust focus on the subject matter, and develop creativity.

Key words: design of education, design education, educational model, educational approach, alternative education, algorithm, artificial intelligence, transdisciplinarity, digitalization, visualization.

Вступ. Зростання значення цифрових технологій, соціальних мереж та глобалізація культурних процесів, що спостерігаються нами сьогодні, спричинили перехід від традиційних форм мистецтва до інноваційних, які вимагають переосмислення теоретичних засад художнього процесу. Мистецтво, як і дизайн зокрема, стає новим видом комунікації, що включає взаємодію з технологіями, інтерактивними просторами і навіть з самим глядачем як на проєктному, так і на презентаційно-функціональному рівнях. Така метаморфоза вимагає нового розуміння художнього твору як соціокультурного феномена, що перебуває в динаміці постійного розвитку та адаптації до вищезазначених змін.

При цьому відповідний освітній процес – як такий, що безпосередньо формує творчий світогляд авторів інноваційного художньо-проєктного продукту різних галузей дизайну – потребує значних трансформацій: впровадження до навчального процесу гнучкості підходів проєктування, соціально відповідального забарвлення професійної діяльності, індивідуалізації завдань, алгоритмізації творчого практикуму, шаблонізації теоретичних робіт тощо. Зазначені та інші заходи мають розв'язувати гострі нагальні проблеми академічної доброчесності, тотальної цифровізації, нового візуалоцентрованого сприйняття дійсності молоддю та інші, котрі виникли в українській дизайн-освіті.

Різні аспекти підготовки дизайнерів висвітлюються у наукових публікаціях А. Коломієць, В. Даниленка, Н. Аверьянової, О. Фурси та інших дослідників [1-5], проте, питання оптимізації підходів сучасної дизайн-освіти

в Україні залишається актуальним і потребує комплексного вивчення.

Матеріали та методи. У контексті дослідження, зважаючи на специфіку теми статті, було обрано ефективні методи: експеримент і спостереження (вивчення реакцій здобувачів дизайнерських спеціальностей на конкретні зміни навчальних підходів в освітньому процесі і – як наслідок – їхньої креативної результативності), а також аналітичний (зокрема – аналіз власної освітньої практики), порівняльний, типологічний та класифікаційний методи.

Дизайн освіти (освітній чи педагогічний дизайн, або проєктування освітніх систем) в цілому і конкретно у галузі підготовки молодих дизайнерів на основі відомих визначень [6; 7; 8] будемо розглядати як комплекс ефективних пропозицій щодо реалізації навчального процесу, включно з формуванням якісного освітньо-інформаційного контенту, пошуком актуальних педагогічних підходів та алгоритмів.

Результати. Низка дослідників доволі негативно оцінює вплив програмних алгоритмів та штучного інтелекту на розвиток сучасного суспільства, вбачаючи відповідні дегративні наслідки у міжособистісному спілкуванні, ментальному здоров'ї та мисленні людей, а також у загальному пізнанні [9]. Натомість, інші з оптимізмом констатують появу нових реалій, в яких «цифрова трансформація породжує доступність інформації в різних її формах, передусім візуальній, що зменшує непродуктивні і часозатратні пошуки актуального та цікавого контенту, водночас істотно, у разі збільшуючи швидкість його постобробки» [10, с. 53]. Та, як би

там не було, динамічні виклики часу диктують нам абсолютно нові варіанти вирішень освітніх проблем у галузі дизайну, інколи дещо несподівані і нестандартні. Класичні підходи до викладення нового матеріалу, ефективного відпрацювання практичних фахових навичок побудови композиції, конструювання, моделювання, розробки макету в цілому у сучасних умовах глобальної діджиталізації не завжди дають прогнозований результат [10; 11]. Адже, як свідчать авторський педагогічний експеримент та особисті щорічні спостереження під час проведення вступної кампанії, покоління здобувачів освіти, яке сьогодні вступає до профільних навчальних закладів на дизайнерські спеціальності, по-іншому сприймає інформацію, у порівнянні зі своїми попередниками.

Аналіз власної освітньої практики показав, що серед пріоритетів сучасної молоді – візуалоцентризм сприйняття будь-якого контенту, що надходить ззовні, а також його чітка ієрархія, структурованість, максимальна конкретика і лаконічність. І, як бачимо, вони не суперечать відомим класичним принципам цілісності, ієрархічності та структурованості, необхідним для формування творчого дизайн-мислення [9]. Подібну ситуацію спровокувала ціла низка потужних факторів соціально-психологічного характеру [4; 11–12]. Зокрема, перехід на онлайн-формат навчання, спричинений пандемією Covid-19 та оголошенням воєнного стану в Україні; популяризація розважальної онлайн-платформи Тік-Ток, де розрахунок на залучення уваги глядача реалізується через яскравий і короткий відеоролик; поява інструментів штучного інтелекту, котрі для успішного результату вимагають від юзера переважно лише вдало сформульованого промпту; впровадження до життєдіяльності людини інших технологічних інновацій, що здатні автоматизувати рутинні процеси проєктування чи спростити творчі завдання.

Наслідком вищезазначеного стала налаштованість молоді на інший формат спілкування як у побуті/соціумі, так і в навчанні/роботі [9]. Наприклад, у зв'язку з доступністю подвійного (віртуального) життя за допомогою акаунта у соцмережах (причому, іноді

й кількох), що дозволяє позиціонувати та відчувати себе іншою людиною, завдяки імерсивним технологіям та певній конфіденційності дій, поведінка хлопців та дівчат набула ознак асоціальності. Адже, як спостерігаємо, наразі значна частина молодих людей почувається більш комфортно, відмежовуючись від навколишньої реальності: приміром, вимкненою веб-камерою під час онлайн-зустрічі з викладачем, або користуючись навушниками у публічному місці, демонстративно ігноруючи будь-які звернення оточуючих, тощо.

Тому нагальною проблемою української дизайн-освіти сьогодні є, насамперед, виховання і розвиток фахівця в умовах стрімкого технічного прогресу та інформаційно-емоційного перенасичення [4]. А, відтак, завданням успішного викладача, окрім якісної подачі навчального матеріалу для аудиторії, є вправне залучення уваги слухачів до теми обговорення через особисту харизму, власну актуальність у професійній галузі, обізнаність у темі технологічних інновацій та комунікативний (ораторський) талант. При цьому, як підтверджує особистий авторський досвід, задля досягнення позитивного результату практичної роботи на заняттях здобувачам освіти бажано надати не лише чітку інструкцію з виконання завдань, а й адаптований узагальнений шаблон проєкту. Такий підхід має декілька вигідних «побічних ефектів», адже, як мінімум, забезпечує від плагіату.

Питання авторства та автентичності є однією з найбільших проблем, з якими стикається сучасне мистецтво. Якщо традиційні мистецькі практики зосереджувалися на створенні унікальних, неповторних об'єктів, то цифрове мистецтво, таке розповсюджене зараз, дозволяє художникам створювати тисячі копій своїх робіт, які можуть бути змінені, повторно інтерпретовані та скопійовані іншими людьми. Зміна самих способів створення мистецьких творів також викликає потребу в переосмисленні традиційних підходів до авторства. Колаборація між художником, програмістом і технологією породжує питання про те, хто насправді є автором твору – людина, яка розробила код, або та,

що запрограмувала взаємодію між користувачем і програмним забезпеченням. Крім того, у цифровому просторі твір мистецтва часто позбавлений фізичного вираження, що ускладнює процес визнання його оригінальності [13].

Буде справедливим зазначити, що проблема автентичності не є новою для мистецтва, але в умовах цифрових медіа, де твори можуть існувати в декількох копіях і бути змінені або навіть створені штучним інтелектом, набуває нових вимірів. Технології блокчейн, що зараз активно впроваджуються до мистецької галузі, можуть вирішити означену проблему, забезпечуючи простір для сертифікації і перевірки оригінальності твору [10]. Тому підвищення грамотності здобувачів дизайнерських спеціальностей у цьому напрямку є важливим завданням сучасного викладача.

Наразі дизайн-освіта в Україні у широкому розумінні представлена двома масштабними площинами – державною/академічною (профільні ЗВО, контрольовані МОН України) та альтернативною (приватні вузькоорієнтовані фахові курси, що можуть мати різний статус – від школи до навчальної платформи-тьюторіала), котрі інколи намагаються конкурувати між собою [14]. При цьому приватні курси переважно акцентують прикладну орієнтованість своєї освітньої програми, що, на думку їхньої команди, вигідно вирізняє їхній освітній продукт на тлі класичного академічного підходу державних ЗВО. Насправді ж, досить часто, у гонитві за комерційним успіхом адміністрація локальних освітніх проєктів не враховує ключових аспектів навчального процесу, який не може будуватися без необхідного фахового підґрунтя (елементарних знань з композиції, колористики, рисової геометрії тощо) [4] або логічної структури і, без очікуваного клієнтами результату – присвоєння відповідної професійної кваліфікації учасникам курсу – створює недовговічний навчальний проєкт. Не рідкісна відсутність ефективної структурно-логічної основи подібних освітніх програм компенсується гідною матеріально-технічною базою та ефектною рекламною кампанією, що відволікає потенційних

абітурієнтів профільних ЗВО, створюючи візуальний шум [14].

Попри всі проблемні аспекти, дослідник А. Бровченко констатує закріплення в Україні ринку неформальної дизайн-освіти і той факт, що «дизайнери надають їй перевагу через більшу відповідність потребам ринку, гнучкість, швидкість» [14, с. 337]. Натомість, дослідники державної дизайн-освіти в Україні відзначають загалом досить високий рівень підготовчої бази бакалаврів та магістрів, віддаючи належне професійності викладацьких команд, однак зауважуючи при цьому гостру потребу у покращенні матеріально-технічного забезпечення навчального процесу [15]. Зокрема, В. Прусак в одній зі своїх публікацій зробив огляд провідних вітчизняних ЗВО у галузі дизайну, наголосив на позитивних етапах розвитку цього освітнього напрямку і зауважив, що «початок ХХІ ст. ознаменувався вагомою подією в галузі дизайнерської освіти України – 12-16 березня 2001 р. відбувся Перший всеукраїнський форум «Дизайн-освіта», який став традиційним заходом, що проводиться на базі Харківської державної академії дизайну і мистецтв раз на два роки» [15, с. 79].

Аналізуючи найбільш популярні освітні моделі, наведені у статті Є. Даценко [8], можемо зробити висновок, що всі вони у тій чи іншій мірі віддзеркалені у сучасній дизайн-освіті в Україні. Кожен профільний навчальний заклад, обираючи певну стратегію підготовки фахівців-дизайнерів, віддає перевагу конкретному перевіреному варіанту освітнього дизайну, орієнтуючись на індивідуальні пріоритети: модель ADDIE (аналіз (analysis), проєктування (design), розробка (development), впровадження (implementation) та оцінювання (evaluation)) – у разі створення потенційно стабільного, досить шаблонізованого навчального процесу; модель Backward Design – при фокусуванні на запитах цільової аудиторії; модель дизайн-мислення – для ефективного вирішення завдань довгострокового, структурованого навчання з урахуванням поведінкової психології здобувачів освіти; модель ARCS (мотиваційний дизайн) – з метою утримання уваги та зацікавлення; модель «70-20-10» – при бажаному

домінуванні практичного досвіду над іншими джерелами знань. При цьому деякі влучні ідеї доцільно міксуються між собою, доповнюючи одна іншу, а конкретні освітні програми фрагментарно взаємно інтегруються, збагачуючи навчальні курси ЗВО інноваційними знахідками [11].

Враховуючи сучасні обставини у галузі вітчизняної освіти, про які йшлося вище, маємо запропонувати нову стратегію організації навчального процесу, яка на тлі попередніх позитивних здобутків системи здатна активувати більш сучасні освітні інструменти та актуалізувати наявний досвід. Так, по-перше, вбачаємо за доцільне трансформувати паралель державного (академічного) та приватного (альтернативного) різновидів освіти в єдиний комплекс, де всі компоненти доповнювали б один інший і були б необхідними. Подібна реформа передбачає обов'язкове залучення до партнерської освітньої співпраці з профільними ЗВО короткострокових вузько спеціалізованих навчальних курсів, котрі б розширили фаховий кругозір майбутніх дизайнерів на певному етапі підготовки і збагатили б освітню програму.

Далі, у контексті переконань авторитетних дослідників, котрі аргументують, що «техносфера потребує філософського усвідомлення дизайн-освіти на основі: гуманізації постнеокласичної науки, технологій; розуміння процесів і явищ реальності; пошуку нових методологічних і метафізичних установок для розуміння реальності» [9, с. 120], варто приділити увагу більш конкретним принципам місцевої організації навчального процесу. Адже, на нашу думку, сьогодні в дизайн-освіті України важливими є трансформації на рівні кожної випускаючої кафедри. Серед таких – гнучкість підходів проєктування, що передбачають, зокрема, санкціоноване і координоване викладачами використання інструментів штучного інтелекту під час виконання творчих практичних завдань; соціально відповідальне забарвлення професійної діяльності здобувачів освіти у контексті вибору тематики, концептуалізації та реалізації проєктів;

індивідуалізація завдань, котра дає можливість зробити навчальний процес інклюзивним; алгоритмізація творчого практикуму, що, з одного боку, чітко окреслить етапи та обсяги кожного проєкту, а з іншого – сприятиме однозначному розумінню сформульованих викладачем завдань; шаблонізація теоретичних робіт, яка дисциплінуватиме до впорядкованого викладення власних думок за професійною темою та дотримання методичних кваліфікаційних вимог. І, безумовно, важливим є залучення міжнародного досвіду професійної освітньої діяльності до формування українських освітніх програм спеціальності 022 Дизайн [1; 4].

Як бачимо, всі наведені кроки відповідають цінностям трансдисциплінарності (широта, інтеграція та координація), що здатні зміцнити взаємодію учасників навчально-творчого процесу на рівні наставник – учень, налаштувати точність фокусування на предметі вивчення і розвинути креативність [9]. На основі сформульованих у даній статті пропозицій удосконалення активної на сьогодні моделі дизайн-освіти в Україні доцільно представити відповідну візуалізацію.

Висновки. У підсумку, конкретизуючи результати дослідження, варто окреслити основні кроки оптимізації сучасної дизайн-освіти в Україні: 1) організація партнерських взаємин державних ЗВО з об'єктами альтернативної освіти (приватні курси, школи, академії, онлайн-тьюторіали тощо) у контексті підготовки дизайнерів; 2) інтеграція міжнародного досвіду в українську освітню систему; 3) запровадження гнучких навчальних інструментів, адаптованих до стрімких інновацій у мистецькій галузі та соціокультурних викликів часу.

Перспективою подальших наукових розвідок у даному напрямку є розгляд дизайн-освіти в Україні в аспектах її удосконалення як на загальному рівні, так і в межах специфіки кожного ЗВО та окремих освітніх програм, оскільки, зважаючи на часові трансформації, ця система потребує постійної уваги експертів і безпосередніх виконавців.



Рис. 1. Пропозиції вдосконалення освітньої моделі для здобувачів спеціальності 022 Дизайн

Література:

1. Коломієць А., Швець О., Коломієць Д., Бабчук Ю. Методологічні підходи до організації дизайн-освіти (аналіз і використання німецького досвіду). *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методи навчання в підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми*. Вип. 62, 2021. С. 265–274.
2. Udris-Borodavko N., Oliinyk V., Bozhko T., Budnyk A., Hordiichuk Y. Aesthetics and semiotics in 21st century visual communications: Pedagogical and sociocultural aspects. *Research Journal in Advanced Humanities*, 2023. Vol. 4, № 4. P. 22–40. DOI: <https://doi.org/10.58256/rjah.v4i4.1144>
3. Даниленко В. Дизайнерська освіта України у Європейському контексті. *Вісник ЛНАМ* [упоряд.-ред. Р. Шмагалю]. Спецвипуск. Львів, 1999. С. 173–177.
4. Averianova N.M., Gook L.Y. Current state of design education in Ukraine (Сучасний стан дизайнерської освіти в Україні). *SWorld Journal. Bulgaria, Svishtov*, 2022. Issue № 11. Part 5. Pp. 93–97.
5. Фурса О. Феномен дизайн-освіти у контексті становлення дизайну і системи професійної підготовки майбутніх дизайнерів. *Мистецька освіта: зміст, технології, менеджмент*. Серія «Педагогічні науки». Вип. 15, 2020. С. 5–26. URL: <https://zbirnik.mixmd.edu.ua/index.php/artedu/article/view/187/71>
6. Білянська М., Букорос А., Коркушко А., Крикун О., Тищенко В. Педагогічний дизайн у закладах вищої спеціалізованої освіти. *V Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми сучасного дизайну»* КНУТД, 27 квітня 2023. С. 310–313.
7. Трейтак А. Універсальний дизайн в освіті. 2017. URL: <https://rcpio.ipro.kubg.edu.ua/?p=2414>
8. Даценко Є. 5 моделей освітнього дизайну або як вчитися ефективно. URL: <https://ed-era.com/blog/5-modeley-osvitniogo-dyzaynu/>
9. Мигаль С., Мигаль В., Мигаль Г. Стратегія розвитку дизайн-освіти в повоєнній Україні: трансдисциплінарний підхід. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. Серія: «Архітектура». № 2 (10), 2023. С. 119–129. DOI: <https://doi.org/10.23939/sa2023.02.119>
10. Чемерис Г., Брянцева Г., Брянцев О. Шляхи вдосконалення дизайн-освіти у контексті стратегії цифрової трансформації освіти і науки України. *Фізико-математична освіта*, 2021. Том 32. № 6. С. 49–56. DOI: <https://doi.org/10.31110/2413-1571-2021-032-6-008>
11. Олійник В. Оптимізація викладання комп'ютерного дизайну в умовах дистанційного навчання. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. Lublin, 2021. Vol. 3. №5(33)/2020. P. 31–37. URL: <https://kelmczasopisma.com/en/jornal/24>.

12. Олійник В., Болтенков А. Шляхи підвищення ефективності засвоєння функціоналу графічних редакторів (на матеріалах навчального практикума з дисципліни «Комп'ютерні технології в дизайні»). *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. Київ: КНУКіМ. 2021. Том 4, № 2. С. 276–290. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.4.2.2021.246853>
13. Oliinyk V., Chuieva O., Arefiev V., Prystavka V., Knyzhnykova S., Lytvynenko N. Multimedia Technologies in Modern Visual Communications and Design Education. *Journal of Curriculum and Teaching*, 2022, Vol. 11, № 9; Special Issue. P. 72-80. DOI: <https://doi.org/10.5430/jct.v11n9p72>
14. Бровченко А. Дизайн-освіта дорослих як науково-організаційна проблема. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 74. Том 1. 2024. С. 334–338.
15. Прусак В. Становлення та розвиток дизайн-освіти в Україні (кінець XX – початок XXI ст.). *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Вип. 31, 2017. С. 71–82.

References:

1. Kolomiets, A., Shvets, O., Kolomiets, D., & Babchuk, Y. (2021). Metodolohichni pidkhody do orhanizatsii dyzain-osvity (analiz i vykorystannia nimetskoho dosvidu) [Methodological approaches to the organization of design education (analysis and use of German experience)]. *Suchasni informatsiini tekhnolohii ta innovatsiini metodyky navchannia v pidhotovtsi fakhivtsiv: metodolohiia, teoriia, dosvid, problemy – Modern Information Technologies and Innovative Teaching Methods in Training Specialists: Methodology, Theory, Experience, Problems*, (62), 265–274. [in Ukrainian].
2. Udris-Borodavko, N., Oliinyk, V., Bozhko, T., Budnyk, A., & Hordiichuk, Y. (2023). Aesthetics and semiotics in 21st century visual communications: Pedagogical and sociocultural aspects. *Research Journal in Advanced Humanities*, 4(4), 22–40. <https://doi.org/10.58256/rjah.v4i4.1144>.
3. Danylenko, V. (1999). Dyzyainerska osvita Ukrainy u Yevropeiskomu konteksti [Design education in Ukraine in the European context]. *Visnyk L'NAM – Bulletin of Lviv National Academy of Arts*, Special issue, 173–177. [in Ukrainian].
4. Averianova, N. M., & Gook, L. Y. (2022). Current state of design education in Ukraine (Suchasnyi stan dyzainerskoi osvity v Ukraini) [Current state of design education in Ukraine]. *SWorld Journal*, 11(5), 93–97.
5. Fursa, O. (2020). Fenomen dyzain-osvity u konteksti stanovlennia dyzainu i systemy profesiinoi pidhotovky maibutnikh dyzaineriv [The phenomenon of design education in the context of the formation of design and the system of professional training of future designers]. *Mystetska osvita: zmist, tekhnolohii, menedzhment. Seriya «Pedagogichni nauky» – Art Education: Content, Technologies, Management. Series «Pedagogical Sciences»*, (15), 5–26. Retrieved from <https://zbirnik.mixmd.edu.ua/index.php/artedu/article/view/187/71>. [in Ukrainian].
6. Bilianska, M., Bukoros, A., Korkushko, A., Krykun, O., & Tymenko, V. (2023). Pedagogichni dyzain u zakladyakh vyshchoi spetsializovanoi osvity [Pedagogical design in institutions of higher specialized education]. *V Mizhnarodna nauково-praktychna konferentsiia «Aktualni problemy suchasnoho dyzainu» KNUITD – V International Scientific and Practical Conference "Actual Problems of Modern Design"*, April 27, 310–313. [in Ukrainian].
7. Treitiak, A. (2017). Universalnyi dyzain v osviti [Universal design in education]. Retrieved from: <https://rcpio.ippo.kubg.edu.ua/?p=2414>. [in Ukrainian].
8. Datsenko, Ye. (n.d.). 5 modelei osvithnoho dyzainu abo yak vychytysia efektyvno [5 models of educational design or how to study effectively]. Retrieved from: <https://ed-era.com/blog/5-modeley-osvitnio-go-dyzaynu/>. [in Ukrainian].
9. Myhal, S., Myhal, V., & Myhal, H. (2023). Stratehiia rozvytku dyzain-osvity v povoiemni Ukraini: transdystyplinarnyi pidkhid [The strategy of developing design education in post-war Ukraine: a transdisciplinary approach]. *Visnyk Natsionalnoho universytetu «Lvivska politekhnika». Seriya: «Arkhitektura» – Bulletin of the National University "Lviv Polytechnic". Series: "Architecture"*, 2(10), 119–129. <https://doi.org/10.23939/sa2023.02.119>. [in Ukrainian].
10. Chemeris, H., Briantseva, H., & Briantsev, O. (2021). Shliakhy vdoshkonalennia dyzain-osvity u konteksti stratehii tsyfrovoyi transformatsii osvity i nauky Ukrainy [Ways to improve design education in the context of the strategy of digital transformation of education and science in Ukraine]. *Fizyko-matematychna osvita – Physical and Mathematical Education*, 32(6), 49–56. <https://doi.org/10.31110/2413-1571-2021-032-6-008> [in Ukrainian].
11. Oliinyk, V. (2021). Optymizatsiia vykladannia kompiuternoho dyzainu v umovakh dystantsiinoho navchannia [Optimization of teaching computer design in the conditions of distance learning]. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*, 3(5), 31–37. Retrieved from: <https://kelmczasopisma.com/en/jornal/24>. [in Ukrainian].
12. Oliinyk, V., & Boltenkov, A. (2021). Shliakhy pidvyshchennia efektyvnosti zasvoiennia funktsionalu hrafichnykh redaktoriv (na materialakh navchalnoho praktykumu z dystsypliny «Kompiuterni tekhnolohii v dyzaini») [Ways to improve the efficiency of mastering the functionality of graphic editors (on the materi-

als of a practical course in the discipline "Computer technologies in design"). Demiurh: Idei, tekhnologii, perspektyvy dyzainu – Demiurge: Ideas, Technologies, Prospects for Design, 4(2), 276–290. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.4.2.2021.246853> [in Ukrainian].

13. Oliinyk, V., Chuieva, O., Arefiev, V., Prystavka, V., Knyzhnykova, S., & Lytvynenko, N. (2022). Multimedia technologies in modern visual communications and design education. *Journal of Curriculum and Teaching*, 11(9), Special Issue, 72–80. <https://doi.org/10.5430/jct.v11n9p72>.

14. Brovchenko, A. (2024). Dyzyain-osvita doroslykh yak naukovo-orhanizatsiina problema [Design education for adults as a scientific and organizational problem]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Actual Issues of Humanities*, 74(1), 334–338. [in Ukrainian].

15. Prusak, V. (2017). Stanovlennia ta rozvytok dyzain-osvity v Ukraini (kinets XX – pochatok XXI st.) [Formation and development of design education in Ukraine (end of the 20th – beginning of the 21st century)]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv – Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*, 31, 71–82. [in Ukrainian].

УДК 738.1:666.5](4-15):069.5(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.15>**Несен Ірина Іванівна,**

кандидатка історичних наук, доцентка,

доцентка кафедри мистецтвознавчої експертизи

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва

ORCID ID: 0000-0002-9804-9659

inesen@dakkkim.edu.ua

ЗБІРКИ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ПОРЦЕЛЯНИ В МУЗЕЙНИХ КОЛЕКЦІЯХ УКРАЇНИ: ЗДОБУТКИ І ВТРАТИ

Вивчення західноєвропейської порцеляни значною мірою ґрунтується на музейних та приватних колекціях виробів мануфактур з різних країн. В Україні збірки іноземного фарфору виникли у багатьох музейних закладах Києва, Одеси, Харкова, Миколаєва, Сум, Полтави, Вінниці. Кожна з них мала свої обставини створення та збереження. Однак, зв'язки між музеями сформували практику обміну творами, зокрема і порцеляновими.

З огляду на сказане метою статті є системно відстежити існування колекцій західноєвропейської порцеляни у провідних українських музеях, проаналізувати найважливіші етапи їх створення, актуальний стан наукового дослідження окремих зразків і груп творів. Такий підхід створить можливість для формування загального корпусу зображень порцелянових творів з відповідними даними про їхнє походження і розкриє існуючі прогалини у вивченні колекційних творів.

Внаслідок здійсненого у статті аналізу, було встановлено, що початковим етапом формування більшості музейних збірок порцеляни в Україні була націоналізація приватних колекцій. 1930–1950-х рр. – наступний етап у розвитку вітчизняного музейництва, характеризувався практиками обмінів творами порцеляни, що призвело до певної розпорошеності первинного складу збірок, розриву зв'язків між предметами окремого сервізу.

На сучасному етапі у багатьох музеях намітилась позитивна тенденція спеціального наукового опрацювання зразків західноєвропейської порцеляни, створення цифрових каталогів. Однак, цей процес перебуває на початковому етапі свого розвитку, потребує вироблення єдиних підходів паспортизації й атрибуції з урахуванням сучасних методик.

Ключові слова: західноєвропейська порцеляна, фондова збірка, каталог, цифрова колекція, атрибуція.

Nesen Iryna. COLLECTIONS OF WESTERN EUROPEAN PORCELAIN IN MUSEUM COLLECTIONS IN UKRAINE: GAINS AND LOSSES

The study of Western European porcelain is largely based on museum and private collections of products from manufactories in different countries. In Ukraine, collections of foreign porcelain were created in many museums in Kyiv, Odesa, Kharkiv, Mykolaiv, Sumy, Poltava, and Vinnytsia. Each of them had its own circumstances of creation and preservation. However, connections between museums formed the practice of exchanging works, including porcelain.

In view of the above, the purpose of the article is to systematically trace the existence of collections of Western European porcelain in leading Ukrainian museums, to analyse the most important stages of their creation, and the current state of scientific research of individual samples and groups of works. Such an approach will create an opportunity to form a common corpus of images of porcelain works with relevant data on their origin and will reveal the existing gaps in the study of collection works.

As a result of the analysis carried out in the article, it was found that the initial stage of the formation of most museum porcelain collections in Ukraine was the nationalisation of private collections. The 1930s–1950s were the next stage in the development of national museums, characterised by the practice of exchanging porcelain works, which led to a certain dispersion of the initial composition of collections, and a breakdown of ties between the objects of a particular service.

At the present stage, many museums have a positive trend of special scientific study of Western European porcelain samples and the creation of digital catalogues. However, this process is at the initial stage of its development, requiring the development of unified approaches to certification and attribution based on modern methods.

Key words: Western European porcelain, collection, catalogue, digital collection, attribution.

Вступ. У вітчизняному мистецтвознавчому дискурсі кінця ХХ ст., проблема функціонування музейних колекцій зазвичай досліджувалась узагальнено й доволі статистично в альбомних виданнях і каталогах. Такий підхід, зокрема був обумовлений відсутністю необхідних інформацій й архівних джерел про етапи і способи формування тих чи інших колекцій. Брак фахової інформації вплинув і на можливості вивчення мистецьких творів, їх атрибуцію, а в контексті музейної діяльності і на впровадження модерних стандартів у культурно-освітню роботу.

Особливо гостро цей стан є відчутним у царині декоративно-вжиткового мистецтва, особливо у художній порцеляні, що її колекції становлять окремі групи в фондових збірках вітчизняних музеїв. Звідси випливають труднощі наукового дослідження таких колекцій та окремих предметів. Нерідко розмову про окремі порцеляновий твір музейники змушені замінити розлогіми екскурсами у загальну історію фарфорового виробництва, не маючи необхідних документів про їхнє походження і попередню історію.

У ХІХ ст. порцеляна різних західноєвропейських виробництв в Україну потрапляла переважно завдяки замовленням столового посуду та скульптури з боку представників більшості аристократичних родин, оскільки вважалась «панським посудом». Засвоєння стилістики порцелянових творів західноєвропейського походження, запрошення майстрів іноземного походження для керівництва фарфоровими виробництвами в Україні, сприяло посиленню іноземних впливів на характер місцевих виробів: «...у волокитинських виробках чітко відобразилися впливи модних віянь у розвитку твердого фарфору Франції та Австрії початку ХІХ ст.» [1, с. 236].

Після більшовицького перевороту 1917 р. предмети побуту буржуазних родин різними шляхами потрапляли в ті чи інші музейні колекції – через експедиції музейних працівників або через відповідні комісії, які працювали з націоналізованими творами.

Матеріали та метод. У царині наукових досліджень, сучасне вітчизняне музейництво вивчає і пропагує історію виникнення

і функціонування багатьох закладів і колекцій. Зокрема, згадаємо публікації Тетяни Борис про перший етап формування колекції збірки «Картинної галереї» (Київ) й Ольги Друг про твори з колекції Оскара Гансена, що були віднайдені в Музеї історії Києва [2; 3]. Відтак на початку ХХІ ст. намітився загальний перехід до поглибленого вивчення окремих галузевих колекцій в музейних збірках. З'явилися публікації науковців-музейників про історію і склад виробів порцеляни в окремій музейній збірці. У такий спосіб у науковий обіг було введено якісно нові дані. Водночас ці публікації наголошують на об'єктивних труднощах проведення таких досліджень через втрати попереднього періоду. Так, наприклад, у своїй публікації Алла Ілінг наголосила на тому, що наявні матеріали про колекцію Оскара Гансена, частина якої є у фондовій збірці «Картинної галереї» (м. Київ): «практично «сліпі» – стосовно творів декоративно-прикладного мистецтва» [4].

Для якісного упорядкування всіх типів необхідних матеріалів і виявлення можливих прогалин, методологія дослідження ґрунтується на поступальному застосуванні методів емпіричної й аналітичної груп. Початковий збір матеріалів пов'язаний з двома основними напрямками – відбором друкованих праць про історію й особливості визначених музейних колекцій, опрацювання зображень порцелянових творів.

Важливим засобом наступного етапу аналітичного опрацювання зібраних матеріалів є застосування порівняльно-історичного методу, який дає можливість з'ясувати найважливіші віхи створення колекції порцеляни в окремому музеї і провести перші порівняння їх складу. Це дасть можливість окреслити статистику існування колекцій порцеляни західноєвропейського виробництва у музеях України і, наступним кроком, дозволить застосувати системний підхід і розглянути колекції західноєвропейської порцеляни як єдиний континуум, виділивши в ньому підсистеми й елементи.

Первинна структуризація інформацій також дозволяє створити наступні рівні класифікацій за різними тематичними

ознаками – виробництвами, асортиментом виробів і творів, авторством, технічними прийомами тощо. У кінцевому наслідку, створення класифікаторів виявляє і фіксує додаткові факти й інформації для подальшого аналізу. Нарешті, за допомогою аксіологічного підходу, стає можливим ввести окремою художньо-ціннісною частиною, весь масив порцелянових творів з музейних колекцій України, до міжнародного наукового обігу.

Історіографія дослідження за обраною темою наразі не є значною, однак в останні десятиліття з'явилися важливі публікації, присвячені історії порцелянових колекцій західноєвропейського виробництва у музеях України. До узагальнюючих досліджень належить дисертаційна праця й окремі публікації Ганни Решетнєвої, присвячені історії виникнення й існування приватних колекцій порцеляни в Україні на межі XIX–XX ст. [5; 6]. У них зроблено важливі кроки у напрямку до ідентифікації окремих предметів у колекціях провідних художніх музеїв України, а також здійснено атрибуцію, яка демонструє якісно нові підходи авторки створення широкого кола мистецьких зображень для вивчення окремого порцелянового твору [6].

Водночас розпочато процес вивчення походження порцелянових зразків і груп в межах окремої музейної фондової збірки. Йдеться про публікації Людмили Кравченко, присвячені порцеляні Національного музею мистецтв ім. Богдана і Варвари Ханенків (НММБВХ – *І.Н.*). На основі документів музейного архіву авторка досліджує появу низки предметів французької порцеляни в збірці НММБВХ [7]. Узагальнені дані про кількісний і якісний склад колекцій західноєвропейського фарфору в фондах Харківського історичного музею містить публікація Олени Хасанової [8]. Важливу частину джерельної бази для дослідження обраної теми становлять музейні сайти та державні музейні реєстри.

Результати дослідження. Серед музеїв Києва неповторною оригінальністю і наповненістю зразками західноєвропейської порцеляни, відзначається НММБВХ. Від початку створення своєї колекції Богдан Іванович Ханенко мав захоплення її збирання. Серед

різних мануфактур він виділяв Мейсенську і був особливо уважним у виявленні і придбанні її виробів. Відтак саксонська порцеляна стала одним із ранніх його захоплень у формуванні колекції [7, с. 156]. На жаль, існуючі друковані видання не містять точних даних про кількість мейсенської порцеляни у збірці НММБВХ, яка без сумніву змінювалась через практики передачі експонатів до інших колекцій. Відомо, що порцелянові вироби з НММБВХ у 1948 р. допомогли процесу відновлення збірки Миколаївського обласного художнього музею ім. В.В. Верещагіна, передавши шістдесят вісім одиниць збереження. Г. Решетнєва у своїй дисертації наводить два предмети 1730-х рр. – блюдо і глечик, оздоблені у стилі «*kakiemon*», сформований Й.Г. Херольдом (1696–1775) у цей період [6, с. 304].

Сучасна статистика про загальний кількісний склад колекції НММБВХ дають дані 2019 р.: двісті п'ятдесят дев'ять одиниць збереження, систематизованих за місцями виробництва: «Так, творів виробництва Австрії – 36 предметів, Англії – 19, Данії – 1, Італії – 5, Німеччини – 92 (та під питанням – 15), Росії – 1, України – 3, Франції – 27, невизначеного походження – 25» [6, с. 68].

Окрім початкової колекції, внаслідок більшовицької націоналізації 1920-х рр. до фондів НММБВХ надходили нові твори. Так, у 1927 р., серед іншого було передано шістнадцять предметів з чотирьох сервізів роботи Севру (Франція), що належали родині Юсупових [7, с. 156]. На сьогодні у наукових обіг введена обмежена кількість порцелянових творів (посуд і дрібна пластика – *І.Н.*) з колекції МБВХ, створених на виробництвах Берліна, Відня, Севра, Сен-Клу, Парижа.

В Одесі колекції західноєвропейської порцеляни упродовж XX ст. були створені в кількох закладах: Одеському художньому музеї (ОХМ – *І.Н.*), Одеському музеї західного і східного мистецтва (ОМЗСМ – *І.Н.*), Одеському муніципальному музеї особистих колекцій ім. О.В. Блещунова (ОММОКБ – *І.Н.*). За часом виникнення, першим у цьому переліку знаходиться ОХМ, що виник ще у 1899 р. за підтримки місцевої інтелігенції

і меценатів (Товариства красних мистецтв, Товариства південноросійських художників, підприємця, колекціонера, а також міського голови Григорія Маразлі). Однак, нині існуюча колекція порцеляни загальною кількістю близько тисячі одиниць збереження, була сформована шляхом надходження з різних музейних колекцій. У ній Г. Решетньова звернула увагу на чайну пару (чашка з блюдцем – *І.Н.*) мейсенської роботи з невизначеного до сьогодні іменного сервізу з монограмою «МК» [7, с. 93].

Як державний музей, ОМЗСМ виник на чверть століття пізніше – у 1924 р. На початковому етапі його збірку було сформовано з груп приватних колекцій, які надходили від Комітету охорони пам'яток мистецтва та старовини, а також завдяки надходженням із Міського музею красних мистецтв і кабінету історії мистецтв Новоросійського університету [9, с. 1]. Цінна і значна за обсягом колекція західноєвропейської порцеляни, на жаль, спеціальних наукових публікацій сьогодні не має. Окремі її вироби з виробництв Франції й Німеччини, датовані різними десятиліттями XIX ст., розміщені в реєстрі «Музейного фонду України» [10].

Важливою для наукового вивчення обраної теми є колекція західноєвропейської порцеляни наймолодшого, за часом створення музею ОММОКБ, сформована особистими зусиллями її власника Олександра Блещунова (1914–1991 рр.) впродовж його життя. Її дослідженням у музеї багато років займається головна хранителька фондів Олена Ілясова, яка ґрунтовно вивчила групу творів Мейсенської мануфактури і першою в Україні (на початку 2000-х рр. – *І.Н.*) провела атрибуцію предметів з «Лебединого сервізу» Г. фон Брюля і люб'язно розповіла нам про результати в окремому інтерв'ю [11]. Зокрема, музейниця дослідила іконографію герба на предметах сервізу, підтримала думки попередніх дослідників про наслідування у формах супниць деяких моделей срібного посуду Ж.-О. Мейсоньє і гравюр В. Холара, створених за малюнками Ф. Барлоу [11].

У Харкові збірки західноєвропейської порцеляни сьогодні існують в Історичному

музеї ім. М.Ф. Сумцова (ХІМ – *І.Н.*) у фондовій колекції «Кераміка, скло». Тут знаходиться посуд трьох виробництв: Мейсенська, Севрська мануфактури та Берлінський королівський завод. Мейсенська продукція «...представлена вазочками різної форми, масляною-кошиком з ручками, тарілками з вирізними краями, чайними і кавними чашками (у вигляді квіток і циліндричними) та однією скульптурою «Танцююча пара» [8, с. 212]. Твори з Берлінського заводу надійшли до фондів ХІМ з Історичного музею Слобідської України ім. Г.С. Сковороди, який був заснований у 1920 р. на основі об'єднання вже існуючих у Харкові музейних закладів. Питання дослідження порцелянових творів західноєвропейських виробництв на нинішній час залишається відкритим.

Цінна збірка порцеляни існує і в Харківському художньому музеї (ХХМ – *І.Н.*). Беручи свій початок із колекцій Музею красних мистецтв і старожитностей Імператорського Харківського університету і Міського художньо-промисловим музею, упродовж XX ст. вона поповнювалась новими надходженнями. Так, у другій половині XX ст. свою колекцію в ХХМ (понад 900 од. збереження) передала колекціонерка Катерина Шпектор. Також сюди надійшли предмети з колекції О. Крігер та М. Фрадкіна, які мали твори з різних виробництв Німеччини (21), Австрії (3), Франції (1), Голландії (1), Швеції (1) [6, с. 86]. У 1955 р. більше ста порцелянових творів в ХХМ надійшло з СОХМ. Г. Решетньова припустила, що може йтися про фарфор з колекції О. Гансена [6, с. 83].

На жаль, у вітчизняному науковому дискурсі відсутні спеціальні статті, присвячені порцеляні ХХМ. В альбомах, присвячених музейній колекції, що видавались в кінці XX – на початку XX ст. порцелянові твори відсутні. Це питання безсумнівно потребує подальшого вивчення. Серед інших творів особливий інтерес становить західноєвропейська порцелянова скульптура. Одна зі скульптурних композицій створена за полотном «Шлюбний контракт» (1761) Ж.Б. Греза, що дозволяє припустити час створення моделі для фарфорової групи [12].

Серед музеїв, що у їх колекції існує збірка західноєвропейської порцеляни, необхідно назвати і Сумський обласний художній музей ім. Никанора Онацького (1875–1937 рр.) (СОХМ – *І.Н.*), заснований у 1920 р. Порцелянові твори вітчизняних й іноземних виробництв, відповідно до висновків мистецтвознавців, які досліджували це питання, значною мірою надійшли до його фондів з легендарної колекції промисловця і мецената О. Гансена, який емігрував у 1920 р., а його особиста колекція у буремні роки більшовицького перевороту потрапила з Києва до Сум [6, с. 87–88]. Оскільки у подальші роки відбувався рух багатьох творів колекції і їх передача у фонди музеїв Києва, це питання до сьогодні продовжує вивчатись. Поза сумнівом, що до 1931 р. у фондах СОХМ зберігалось три тисячі сорок дві одиниці збереження посуду з порцеляни й інших матеріалів (група «Порцеляна, фаянс, посуд»)), про що свідчить акт передачі колекції від Н. Онацького на матеріальну відповідальність новопризначеного директора В. Зубченко [14, с. 12]. Актуальні дослідження, що посиляються на джерела 1929 р., дають загальну кількість порцеляни з колекції О. Гансена 2606 одиниць збереження [6, с. 89]. Опосередковано можна твердити, що західноєвропейська порцеляна мала кількісно значиму збірку в СОХМ, оскільки у вже згаданому акті згадується про видану у 1931 р. невелику розвідку «Чужоземна порцеляна» авторства музейниці Н. Столбіної, передана В. Зубченку у кількості 900 друкованих примірників [14, с. 12].

Частина колекції західноєвропейської порцеляни, сформована до 2 Світової війни, збереглась у фондах СОХМ до сьогодні. У 1970–1980-і рр. до неї додалися твори скульптурної пластики харківської колекціонерки К. Шпектор. Про це Г. Решетньова уточнила: «...музей придбав від власниці близько 40 предметів, серед яких російських та українських заводів – бл. 15, німецьких – 9,

англійських – 7 (переважно Веджвуд), королівства Данія – 6» [6, с. 89].

Наукове вивчення західноєвропейської порцеляни в колекції СОХМ перебуває на початковому етапі. Однак, проведена атрибуція творів з Мейсена, придбаних у харків'янки Євгенії Русакової, засвідчила, що в збірці зберігаються цінні зразки фарфорової пластики роботи відомих майстрів XVIII ст., що їх атрибуція розкриє нові риси іконографії алегоричних і міфологічних образів епохи бароко-рококо, окреслить переходи між стилями [13].

Висновки. Вивчення кількісного і якісного складу збірок західноєвропейської порцеляни у провідних художніх музеях України засвідчує їх непересічне значення й особливу увагу держави до їхнього збереження в умовах повномасштабної війни російської федерації проти України.

Однак, складна доля приватних колекцій, що послужили основою більшості колекцій, втрати документації і практики руху експонатів між музеями, а відтак існування ситуації розпорошення інформації про них упродовж 1920–1960-х рр., створили об'єктивні труднощі для проведення системних досліджень.

Від початку XXI ст. в окремих музеях такі дослідження колекцій було розпочато, що стало помітним внеском у мистецтвознавчу науку. Та потреба фронтального наукового дослідження колекційної порцеляни у співдружності науковців і музейних працівників є нагальною і сьогодні, адже велика кількість порцелянових творів за приналежністю до первинної колекції все ще не ідентифікована. Допомогти цьому може виділення авторських колекцій у музейних зібраннях. Це тривалий пошуковий процес, який потребує створення загальномузейних класифікаторів і реєстрів. Однак, саме такий підхід дозволить за сучасними методиками провести атрибуцію й технологічну експертизу колекцій західноєвропейської порцеляни.

Література:

1. Школьна О. Реконструкція першого тонкокерамічного скульптурного образу «Українки» як портрет фірми С. Воронова «Історичний фарфоровий завод А. Міклашевського». *Вісник КНУКіМ*. 2018. Вип. 39. С. 232–249.

2. Борис Т. Київська картинна галерея: становлення та історія діяльності (1919–1931 pp.). *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. 2014. № 7. С. 158–162.
3. Дruh О. Київський колекціонер Оскар Гансен (1881–після 1920). URL: <https://www.historians.in.ua/index.php/en/doslidzhennya/1141-olha-druh-kyivskyi> (дата звернення 24.01.2025).
4. Лінг А. В. Повернуте ім'я – О. Гансен. До історії приватного збирання в Києві. *Ханенків. читання: Мат. наук.-практ. конф. Вип. 3*. Київ, 2001. URL: <http://lostart.org.ua/en/research/437.html>
5. Колекція Оскара Гансена: робочий зошит / упорядн., вступ. сл. Ганна Решетньова. Харків-Київ : Видавець Олександр Савчук, 2022. 312 с.
6. Решетньова Г. О. Стилiстичнi особливостi європейської порцеляни XVIII–початку XX столiття з приватних колекцiй України : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.05 / Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, 2020. 552 с.
7. Кравченко Л. Формування колекції французької порцеляни у Національному музеї мистецтв імені Богдана і Варвари Ханенків: аналіз архіву. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*. 2023. № 3. С. 154–159.
8. Хасанова О.І. Різновиди предметів із кераміки та скла в колекції ХІМ і їх використання в експозиції. *Сімнадцять Сумцовських читань : збірник матеріалів наукової конференції на тему: «Комунікаційний підхід у музейній справі як відповідь на потреби соціуму»* (проводиться в рамках XVII Сумцовських читань), 18 квітня 2011 р. Харків : Майдан, 2011. С. 211–222.
9. Глебова І.Ю. Одеський музей західного та східного мистецтва. *Енциклопедія Сучасної України* [Електронний ресурс] / Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2022. URL: <https://esu.com.ua/article-75216> (дата звернення 24.01.2025).
10. Музейний фонд України. URL: <https://museum.mcsc.gov.ua/> (дата звернення 24.01.2025).
11. Інтерв'ю І.І. Несен О.І. Лясової. 10 грудня 2024 р.
12. Харківський художній музей. Декоративно-ужиткове мистецтво. URL: <https://web.archive.org/web/20200225033812/http://www.artmuseum.kh.ua/collection/5.html> (дата звернення 25.01.2025).
13. Решетньова Г. Майсенська порцеляна у Сумському обласному художньому музеї ім. Н. Онацького. *Мистецтвознавчі записки*. 2019. Вип. 35. С. 167–172.
14. Онацький Н.Х. (До 130-річчя від дня народження) \ Автори тексту Г.В. Ареф'єва, Н. С. Юрченко. Суми : ВТД «Університетська книга», 2005. 24 с.

References:

1. Shkolna, O. (2018). Rekonstruktsiia pershoho tonkokeramichnoho skulpturnoho obrazu «Ukrainky» yak portret firmy S. Voronova «Istorychnyi farforovyi zavod A. Miklashevskoho». *Visnyk KNUKiM*. [Reconstruction of the first fine-ceramic sculptural image of 'Ukrainian Woman' as a portrait by S. Voronov's company «Historical Porcelain Factory of A. Miklashevsky»] 39. 232–249 [in Ukrainian].
2. Borys, T. (2014). Kyivska kartynna halereia: stanovlennia ta istoriia diialnosti (1919–1931 rr.). *Naukovyi visnyk Shkhidnoievropeiskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky*. [Kyiv Art Gallery: Formation and History of Activity (1919–1931)] 7. 158–162 [in Ukrainian].
3. Druh, O. (2014). Kyivskyi kolektsioner Oskar Hansen (1881–pislia 1920). [Kyiv collector Oskar Hansen (1881–after 1920)] Retrieved from: <https://www.historians.in.ua/index.php/en/doslidzhennya/1141-olha-druh-kyivskyi> (Accessed: 24.01.2025) [in Ukrainian].
4. Plinh, A.V. (2001). Povernute imia – O. Hansen. Do istorii pryvatnoho zbyrannia v Kyievi. *Khanenkiv. chytannia: Mat. nauk.-prakt. Konf.* [Kyiv collector Oskar Hansen (1881–after 1920)] 3. Retrieved from: <http://lostart.org.ua/en/research/437.html> (Accessed: 24.01.2025). [in Ukrainian].
5. Reshetnova, H. (ed.) (2022). Kolektsiia Oskara Hansena: robochyi zoshyt [The Oscar Hansen Collection: a workbook]. Kharkiv-Kyiv : Vydavets Oleksandr Savchuk [in Ukrainian].
6. Reshetnova, H.O. (2020). Stylistychni osoblyvosti yevropeiskoi portseliany XVIII–pochatku XX stolittia z pryvatnykh kolektsii Ukrainy : dys. ... kandydata mystetstvoznavstva : 17.00.05 / Natsionalna akademiia obrazotvorchoho mystetstva i arkhitektury [Stylistic features of European porcelain of the XVIII–early XX centuries from private collections of Ukraine]. Kyiv [in Ukrainian].
7. Kravchenko, L. (2023). Formuvannia kolektsii frantsuzkoï portseliany u Natsionalnomu muzei mystetstv imeni Bohdana i Varvary Khanenkiv: analiz arkhivu. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstva*. [Formation of the Collection of French Porcelain in the Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Art: Analysis of the Archive] 3. 154–159 [in Ukrainian].
8. Khasanova, O.I. (2011). Riznovydy predmetiv iz keramiky ta skla v kolektsii KhIM i yikh vykorystannia v ekspozitsii. *Simnadtsiati Sumtsovski chytannia : zbirnyk materialiv naukovoi konferentsii na temu: «Komunikatsiinyi pidkhid u muzeinii spravi yak vidpovid na potreby sotsiumu»* [Varieties of ceramics and glass objects in the KHIM collection and their use in the exhibition]. 18.04. 2011. 211–222 [in Ukrainian].
9. Hliebova, I.Iu. (2022). Odeskyi muzei zakhidnoho ta shkidnoho mystetstva. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* [Elektronnyi resurs] / Redkol.: I. M. Dziuba, A. I. Zhukovskyi, M. H. Zhelezniak [ta in.]; [Odesa

- Museum of Western and Oriental Art.]. NAN Ukrainy. Retrieved from: <https://esu.com.ua/article-75216> (Accessed: 24.01.2025) [in Ukrainian].
10. Muzeinyi fond Ukrainy. [Museum Fund of Ukraine]. Retrieved from: <https://museum.mcsc.gov.ua/> (Accessed: 24.01.2025) [in Ukrainian].
11. Interviu, I.I. Nesen, O.I. Iliasovoi 10.12.2024 [Interview with I.I. Nesen by O.I. Ilyasova].
12. Kharkivskyi khudozhnii muzei. Dekorativno-uzhytkove mystetstvo. [Kharkiv Art Museum. Decorative and applied art]. Retrieved from: <https://web.archive.org/web/20200225033812/http://www.artmuseum.kh.ua/collection/5.html> (Accessed: 25.01.2025) [in Ukrainian].
13. Reshetnova, H. (2019). Maisenska portseliana u Sumskomu oblasnomu khudozhnomu muzei im. N. Onatskoho. *Mystetstvoznavchi zapysky*. [Meissen porcelain in the Onatskyi Sumy Regional Art Museum] 35. 167–172 [in Ukrainian].
14. Arefieva, H.V., & Yurchenko, N.S. (ed.) (2005). Onatskyi N.Kh. (Do 130-richchia vid dnia narodzhennia) [Onatskyi N.H. (To the 130th anniversary of his birth)]. Sumy : VTD «Universytetska knyha» [in Ukrainian].

УДК 75.052+726:27-523.42(477.87)"17":7.025.3

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.16>**Нестеренко Андрій Олександрович,**

аспірант, викладач кафедри рисунка

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0000-0001-9318-6622

nesterenko.andrey2018@gmail.com

СТІНОПИС УСПЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ XVII СТ. В С. НОВОСЕЛИЦЯ НА ЗАКАРПАТТІ: ДО ПРОБЛЕМИ ЗБЕРЕЖЕННЯ

У статті досліджено настінне малярство XVII ст. в одній із найдавніших українських дерев'яних церков – Успіння Пресвятої Богородиці у селі Новоселиця Виноградівського району на Закарпатті. Проведено іконографічний аналіз настінних композицій «Страшний суд», «Деїсус» з Апостольським рядом, «Розп'яття», «Дерево Єссея» та інших, на основі чого встановлено регіональні особливості іконографічної програми розписів в церкві та самобутність творчої уяви народних майстрів. Здійснено порівняння сцен «Страшного суду» з подібними сценами в композиціях ікон XVII ст. в церквах у с. Плав'є (Львівська обл.) та Лип'є (Польща). Вперше виконано зіставлення епізоду «Похід праведників до раю» зі стінописами в церквах Святого Юра в Дрогобичі і виявлено, що до нових іконографічних ознак в Новоселиці слід віднести сприйняття Києва як Другого Єрусалиму в композиції «Горній Єрусалим». Доповнено інформацію у сценах «Страшного суду», визначено присутність реалістичних елементів із життя закарпатського населення. Вперше проаналізовано композицію «Деїсус» з Апостольським рядом та проведено її співставлення з сюжетом «Деїсус» в церкві Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі та в церкві Святого Духа в Потеличі, розкрито регіональні особливості та спільні мотиви в іконографічній схемі цих композицій. Зроблено огляд композицій «Розп'яття», «Страсті Христові», «Дерево Єссея» та плафонних зображень. Встановлено зв'язок зображення Йоакима та Ганни на східній стіні обабіч «Розп'яття» з подібною іконографічною схемою в Успенському соборі Києво-Печерської лаври до пожежі 1718 року. Сформульовано характерні іконографічні та стилістичні ознаки новоселицького стінопису: своєрідна інтерпретація сюжетів іконографічних програм народними майстрами, фольклорна поетичність, графічність з вільною лінією-контуром, простота та лаконічність, тісний зв'язок з українською художньою культурою своєї епохи. порушено проблему збереження стінопису церкви Успіння Пресвятої Богородиці у селі Новоселиця на Закарпатті, важливого для відтворення правдивої картини розвитку мистецьких процесів в українському мистецтві XVII ст.

Ключові слова: церковний стінопис, Закарпаття, церква Успіння Пресвятої Богородиці, Новоселиця, іконографія, народне малярство, культурна спадщина.

Nesterenko Andrii. WALL PAINTING OF THE ASSUMPTION CHURCH OF THE 17TH CENTURY IN THE VILLAGE OF NOVOSELYTSIA IN TRANSCARPATHIA: TO THE PROBLEM OF CONSERVATION

The article examines the wall paintings of the 17th century in one of the oldest Ukrainian wooden churches – the Assumption of the Blessed Virgin Mary in the village of Novoselytsia, Vynohradiv district, Transcarpathia. An iconographic analysis of the wall compositions "The Last Judgment", "Deisus" with the Apostolic Row, "Crucifixion", "Tree of Jesse" and others was conducted, on the basis of which the regional features of the iconographic program of the paintings in the church and the originality of the creative imagination of folk masters were established. A comparison of the scenes of the "Last Judgment" with similar scenes in the compositions of 17th-century icons in churches in the villages of Plavie (Lviv region) and Lipie (Poland) was made. For the first time, a comparison of the episode "The March of the Righteous to Paradise" with the murals in the churches of St. George in Drohobych was made and it was discovered that the perception of Kyiv as the Second Jerusalem in the composition "Upper Jerusalem" should be attributed to the new iconographic features in Novoselytsia. Information in the scenes of the "Last Judgment" has been supplemented, and the presence of realistic elements from the life of the Transcarpathian population has been identified. For the first time, the composition "Deisus" with the Apostolic Row was analyzed and compared with the "Deisus" plot in the Church of the Exaltation of the Holy Cross in Drohobych and in the Church of the Holy Spirit in Potelych, regional features and common motifs in the iconographic scheme of these compositions were revealed. A review of the compositions "Crucifixion", "Passion of Christ", "Tree of Jesse" and ceiling images was made. The connection between the image of Joachim and Anna on

the eastern wall on either side of the Crucifixion and a similar iconographic scheme in the Assumption Cathedral of the Kyiv Pechersk Lavra before the fire of 1718 has been established. The characteristic iconographic and stylistic features of Novoselytsia murals are formulated: a unique interpretation of the plots of iconographic programs by folk masters, folkloric poetics, graphic design with a free line-contour, simplicity and laconicism, and a close connection with the Ukrainian artistic culture of its era. The problem of preserving the mural in the Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary in the village of Novoselytsia in Transcarpathia, which is important for recreating a true picture of the development of artistic processes in Ukrainian art of the 17th century, is raised.

Key words: church wall painting, Transcarpathia, Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary, Novoselytsia, iconography, folk painting, cultural heritage.

Вступ. Храмовий настінний живопис XVII ст. – надзвичайно цікаве явище в українському мистецтві. Виконаний народними майстрами на замовлення місцевої громади, він не лише відобразив смаки й уподобання її мешканців, але й продемонстрував свій неповторний варіант загальноєвропейських барокових стильових тенденцій, що набували все більшої сили на українських землях. Закарпаття, в якому протягом століть відбувалось перемішування різних народів та релігій, славиться церковною дерев'яною архітектурою та стародавнім настінним малярством. Утім, відомості про історію та регіональні особливості стінопису, зв'язок із загальним процесом розвитку українського мистецтва тієї доби надто скупі й суперечливі. Ґрунтовне дослідження особливостей іконографії та стилістики стінопису у порівнянні з іншими тогочасними українськими пам'ятками не лише б поглибило знання про розвиток монументального малярства на Закарпатті, а й посприяло б формуванню цілісної картини мистецьких процесів, які відбувалися в Україні протягом XVII ст. Храмові розписи цього періоду можна побачити, зокрема, в дерев'яній церкві Успіння Пресвятої Богородиці у селі Новоселиця Виноградівського району Закарпаття.

Метою дослідження є вивчення регіональних іконографічних та образно-стилістичних особливостей стінопису церкви Успіння Пресвятої Богородиці XVII ст. в с. Новоселиця Виноградівського району на Закарпатті; введення до наукового обігу нових даних, отриманих завдяки проведенню дослідження та порівняльного аналізу з іншими пам'ятками в українському мистецтві тієї доби для всебічного розуміння тих процесів, що відбувалися в національній художній культурі даного

періоду; притягненню уваги суспільства щодо проблеми збереження цієї пам'ятки.

Матеріали та методи. У мистецтвознавчій науці переважають дослідження сакральної архітектури Закарпаття. Церковне настінне малярство цього регіону вивчало небагато науковців, серед яких слід виділити П. М. Жолтовського [4] та Г. Логвина [7]. Г. Логвин визначив окремі сцени настінних композицій церкви Успіння Пресвятої Богородиці в с. Новоселиця, надав стислу характеристику композиції «Страшний суд». П. М. Жолтовський встановив назви всіх сюжетів новоселицького стінопису в Успенській церкві та зробив його композиційну схему. Він коротко описав «Страшний суд», згадав «Страсті», акцентував увагу на зв'язку іконографічного змісту розписів з історичним розвитком суспільства. Сучасний дослідник М. В. Приймич [9, 10] стінопис в Успенській церкві в с. Новоселиця розглядає стисло, не аналізуючи його особливості.

Матеріалом дослідження стало настінне малярство XVII ст. в Успенській церкві в с. Новоселиця на Закарпатті. У статті були використані загальнонаукові методи: аналіз, синтез, індукція, дедукція, систематизація, узагальнення, абстрагування, типологія, і спеціальні мистецтвознавчі методи: іконологічний, історико-культурологічний, художньо-стилістичний та компаративний для встановлення регіональних іконографічних та образно-стилістичних особливостей стінопису церкви Успіння Пресвятої Богородиці XVII ст. в с. Новоселиця на Закарпатті.

Виклад основного матеріалу. Україна – держава з багатою мистецькою спадщиною, яка створювалась протягом багатьох століть. «Початки наукового дослідження української історії, ... – те, що ми зовемо українством,

припадають на самий кінець XVIII ст. Ці початки тісно зв'язані з українським національним відродженням. Саме тоді, коли рука російського уряду доруйновувала останки української державності ... коли завмирало українське культурне життя в старих своїх формах ... серед освічених представників українського громадянства, як антитеза до упадку старого життя, зароджувався новий духовий процес; пробудження інтересу до свого власного минулого, змагання зберегти національно-історичну традицію, вкупі з впливом нових ідей, що приходили до нас із Заходу, ідей народності й демократизму» [1, с. 9]. Протягом довготривалого періоду домінуюче положення в українській культурі займало сакральне мистецтво, а тісний зв'язок українського народу з церквою сприяв відображенню в ньому високого рівня мистецьких досягнень. Важливою складовою церковного мистецтва були храмові стінописи, які створювали єдиний ансамбль у функціональній концепції церков. Дослідник українського мистецтва П. М. Жолтовський становлення церковного малярства відносить до давньоруських часів, стверджуючи, що національний монументальний живопис має «глибокі й блискучі традиції в мистецтві Давньої Русі» [4, с. 9]. Храмові розписи виконувались під впливом візантійських традицій, зберігаючи національні ознаки. Розвиток церковного стінопису в Україні відбувався неоднаково: «... в українців, що віками не мали власної держави, а жили поділені між різними державами, по різних державах підлягали різним впливам і виробили в своїй культурі дещо відмінні особливості» [1, с. 6], але «... сорокамільйонний український народ має й не може не мати різних культурних виявів дещо відмінних у Карпатах, у степу тощо, але в цілому має свою віками, навіть тисячоліттями вироблену єдину українську культуру, культуру Єдиної Соборної України» [1, с. 7].

Видатним явищем в українському мистецтві є дерев'яна народна архітектура Закарпаття та монументальний стінопис, в яких збереглися до нашого часу зразки минулих століть. Дерев'яна церква Успіння Пресвятої

Богородиці у селі Новоселиця на Закарпатті (рис. 1) – унікальна пам'ятка національного значення в Україні. Вона цінна не тільки своєю архітектурою будовою, а і настінними розписами XVII ст., в яких відобразились самотність та оригінальність українського народного малярства.

В церкві в бабинці зберігся напис про створення храму у 1669 році майстром Кочаловичем [2, с. 248], але Г. Логвин вважає, що споруда була побудована між 1654 та 1656 роками [7, с. 369], аргументуючи це ктиторським написом під іконографічним сюжетом «Страшний суд», який свідчить про його закінчення у 1662 році. Однак, знаходиться ще інформація, що Юра Петришин замовив розпис стіни в 1673 році [5]. Наразі, вцілів тільки фрагмент напису без дати: «Раб божи Юра Петришин сее второе пришествие дасть змалювати за здоровье свое и за отпущение грехов ...». На основі існуючих відомостей настінні розписи можна датувати другою половиною XVII ст. На сьогодні невідомо про розмалювання бабинця чи вівтаря церкви, можна побачити стінопис у задовільному стані тільки у наві.



Рис. 1. Церква Успіння Пресвятої Богородиці у с. Новоселиця [12]

В церкві Успіння Пресвятої Богородиці в Новоселиці іконографічна програма розписів нави складається із композицій:

- на східній стіні (знизу вверх) в трьох регістрах:
 - у першому регістрі – Деїсусний чин, по центру якого «Деїсус»;
 - у другому регістрі по – Пророчий ряд, по центру якого образи Йоакима та Ганни;
 - у третьому регістрі – «Розп'яття»;
- на північній стіні – «Страшний суд» зліва, у двох регістрах справа (знизу вверх) апостоли і пророки;
- на західній стіні – «Страсті Христові», над ними «Дерево Ессея»;
- на південній стіні – у двох регістрах (знизу вверх) апостоли і пророки та продовження сцен «Страстей Христових» із західної стіни;
- на центральному плафоні – образи Ісуса Христа та Богородиці, «Жертвопринесення Авраама», «Каїн і Авель».

Дослідник П. Жолтовський дає схему розміщення композиційних сюжетів [4, с. 151] (рис. 2). Він вважає розписи в церкві Успіння Пресвятої Богородиці в Новоселиці найстарішими.

Композиція для моління «Деїсус» (рис. 3) розташована по центру навпроти входу. Автор розміщує її так, щоб віруючі, заходячи в наву,

одразу бачили її. Вона складається із трьох образів: по центру – Христос на троні; по праву руку Христа – Богородиця; по ліву руку Христа – Іоанн Предтеча. Христос постає перед молільниками як Суддя Всесвіту, який воскрес із мертвих і вознісся на небеса. Богородиця та Іоанн Предтеча зображені в молитовних позах як найголовніші персонажі в християнському пантеоні святих, посередники між Богом та людьми, заступники народу. Автор змальовує Христа за візантійським каноном в фас, а Богородицю та Іоанна Предтечу у три четверті оберту. Одяг Христа відповідає архієрейському (канонічному) облаченню. Разом з тим, його темно-червона та золотава одежа, херувим під ногами – це певною мірою репліка на іконографію «Спаса у славі». Виразна лінеарність підсилена кольоровою гамою. У лівій руці Христос тримає розгорнуту книгу, закликаючи всіх нужденних, покаювшись, прийти до Нього, а правою – благословляє кожного. Богородиця одягнена канонічно: в червонувато-теракотовий мафорій та синю туніку. Обидві її руки направлені до Христа. Іоанна Предтечу змальовано босоніж, у волосяниці та темному гіматії. Його ліва рука обернена до Христа, а права рука направлена вниз.

У Деїсусному чині, за Богородицею зображено апостола Петра з ключем від раю, далі

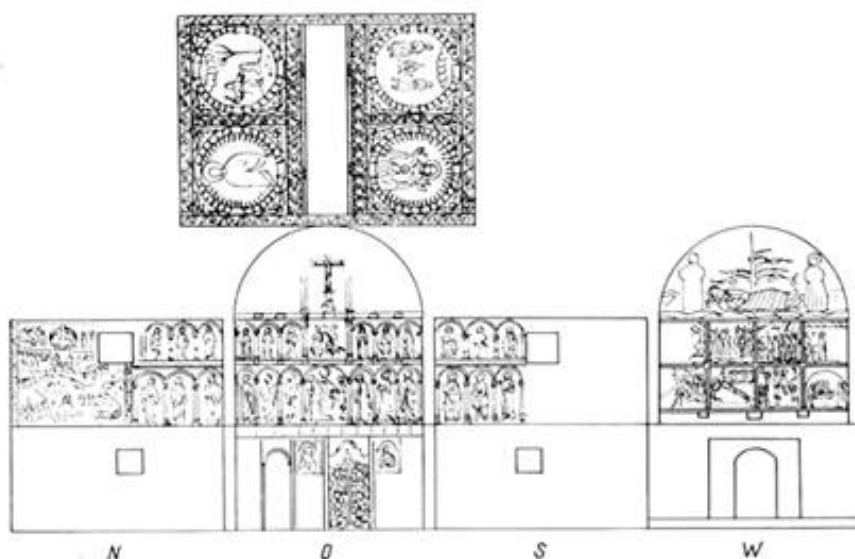


Рис. 2. Схема розписів нави церкви в с. Новоселиця [4]



Рис. 3. «Деїсусний чин», фрагмент розпису східної стіни нави церкви в Новоселиці [12]

– євангелістів Іоанна та Матвія, у них сиве волосся. За Іоанном Предтечею змальовано апостола Павла з мечем, євангелістів Луку і Марка, у них темне волосся. По краях – апостоли без борід, вочевидь, Пилин та Хома. В порівнянні з іншим живописом храму «Деїсус» з апостолами змальовані в більш грубій манері, в темнішому колориті, широким письмом, складки одягу виділені товстими лініями, темнішими по тону від кольору вбрання. Фігури стоять одягнені в нижні довгі сорочки (хітон) та гіматій різного кольору, в червоно-теракотовому взутті, позам характерна спрощеність. Образи апостолів та композиція «Деїсус» виконані в одній стилістичній манері: в них великі очі, виразні брови, чітко окреслені губи і ніс, темно-червоні рум'яна на щоках; в кольоровій гамі переважають золоті, темно-теракотові, вохристі, сині, оливково-зелені та світлі кольори. Форма побудована за допомогою світлих, темних тонів та контуру. Аналізуючи ці розписи, виникає враження, що над ними працював місцевий закарпатський художник. Не дивлячись на певний професіоналізм та слідування іконографічним канонам, розписи пронизані народністю. Подібні композиції «Деїсус» можна побачити в церквах Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі (рис. 4) та Святого Духа в Потеличі (рис. 5). Новоселицька композиція близька до них за стилістикою виконання, але в «Деїсусі»

в Потеличі відсутній в повному обсязі апостольський ряд, автор зобразив тільки апостолів Петра і Павла. Спільним для цих трьох композицій є статичність фігур, застосування широкого контуру, примітивізм, декоративізм та інше.

Над Деїсусним чином – Пророчий ряд з цікавими по центру образами в широкій арці: батьками Діви Марії – Йоакимом та Ганною



Рис. 4. «Деїсус». Фрагмент стінопису в церкві в Дрогобичі [13]



Рис. 5. Фрагмент розпису в церкві в Потеличі [16]

(рис. 6). Живопис тут значно пошкоджений, тому простежити можна тільки частини композиції. Зліва – Йоаким, у нього сиве волосся та борода, справа – Ганна у світлій хустині. Вони стоять нахиливши голови, із стуленими руками біля грудей, з яких ростуть віти, що тягнуться вверх до зображення, ймовірно, Богоматері Знамення в овалному обрамленні, як знак її милості до людей. Йоаким та Ганна зображені на фоні пейзажу, в поєднанні з плоским фоном за фігурами апостолів і пророків він надає виразного простору зображенню.

Обабіч центрального сюжету зображені пророки між колонами на світлому тлі в невеликих арках, відмінні за віком, одягнуті у вбрання світлих та темних відтінків. За фотоматеріалами з реставрації (рис. 7) вдається ідентифікувати лише двох пророків, які знаходяться справа від Йоакима і Ганни, це



Рис. 6. Фрагмент розпису східної стіни нави в Новоселиці [12]

«Аваакум /?/ і Араон». Добре простежується зовсім інша, вишуканіша, стилістична манера виконання, ніж у зображенні Деїсусного чину в першому регістрі. Складки одягу пророків промальовані набагато тоншою лінією, але темнішою, ніж в одязі апостолів. В поєднанні зі значно світлішим колоритом пророків в цілому, це надає більшу контрастність, графічність і виразність цій частині стінопису. Постаті пророків менші розміром за апостолів, їм характерна граціозність, складне моделювання одягу, тонка чітка прорисовка облич. Варто звернути увагу також на різне зображення колон: в ряду з апостолами колони виконані темною фарбою, вони спрощені, а колони в ряду з пророками – світлі, багато декоровані. Всі іконографічні елементи та деталі образів ретельно та пропорційно промальовані, що свідчить про роботу професійного майстра.

Над Пророчим рядом по центру – сюжетна сцена «Розп'яття», яка знаходиться у вкрай незадовільному стані. По центру простежується хрест, на якому розп'ятий Син Божий. На задньому плані видні фрагменти будинків, під хрестом – череп та кістки Адама, нижче – уривки напису. Цілком можливо, що в Новоселиці сцена «Розп'яття» була зображена в повному варіанті з трьома хрестами, бо місця як раз вистачає. Подібне «Розп'яття» можемо бачити в церкві Зіслання Святого Духа в Потеличі (рис. 8).

Підґрунтям композиції «Страшний суд» стали есхатологічні вірування про безсмертя людської душі після мирського життя. Іконографія «Страшного суду» мала глибоку символічну квінтесенцію більш мотиваційного характеру. Вона створювалась для того, щоб змусити людину задуматися над своїми вчинками. Стінопис, зазвичай, виконувався на західній стіні храму для того, щоб віруючі, покидаючи церкву, пам'ятали про покарання і жили за заповідями Божими. В церкві в Новоселиці композиція «Страшний суд» (рис. 9) зображена на північній стіні. Такому просторовому рішення могли сприяти існуючі реалії: вільною була тільки частина північної стіни або це було бажання замовника.



Рис. 7. Реставрація живопису східної стіни нави в Новоселиці [12]



Рис. 8. «Розп'яття», фрагмент розпису в Потеличі [16]



Рис. 9. «Страшний суд», розпис північної стіни нави в Новоселиці [12]

В церкві «Страшний суд» розгортається в чотирьох горизонтальних регістрах (зверху вниз):

- по центру зображений Христос-суддя у мандорлі, який сидить на веселці, що є типовим для стінописів XVII століття. Спаситель змальований з оголеним торсом та накинутим на плече червоним гіматієм. Зліва від Христа по його праву руку – Богоматір; справа від Христа по його ліву руку – Іоанн Предтеча;

- по центру нижче – «книга життя», символ пам'яті усіх вчинків на землі, поруч зображені ангели. Зліва та справа, також на хмарах, – апостоли та євангелісти;

- під «книгою життя» – терези, на яких зважуються людські вчинки. Тут починається розподіл на дві дороги: зліва від глядача – до раю, справа від глядача – до пекла;

- в нижній частині – рай і пекло.

Композиційна схема «Страшного суду» побудована у вертикальному форматі за ієрархічним принципом. Витоки розподілу на рай і пекло ґрунтуються на Святому Письмі: «32. І зберуться перед Ним усі народи, і Він відлучить їх одних від одних, як пастух відлучує овець від козлів; «33. і поставить овець праворуч Себе, а козлів ліворуч»; «34. Тоді цар скаже тим, що праворуч Нього: Прийдіть, благословенні Отця Мого, візьміть у спадщину Царство, що було приготоване вам від створення світу»; «41. скаже й тим, що ліворуч:

Ідіть від Мене геть, прокляті, в вогонь вічний, приготований дияволові й ангелам Його; «46. підуть ті на вічну кару, а праведники – на життя вічне» [3].

Христос-Суддя у сонячному сяйві, Богоматір, Іоанн Предтеча та святі розташовані на хмарах півколом. Нижче, по центру – спрощений варіант престолу з хрестом та «книгою життя», по сторонам якого розміщені ангели що трублять, апостоли та євангелісти:

- зліва – апостол Петро з ключем у правій руці, євангеліст Матфей (Матвій) з книгою у лівій руці, євангеліст Іоанн з книгою у правій руці, апостол Андрій, за ним група святих;

- справа – апостол Амель з мечем, євангеліст Марко з книгою в лівій руці, євангеліст Лука також з книгою в лівій руці, далі образ не ідентифікується через розмите зображення.

В центральному фрагменті композиції автор дає своє рішення композиційних елементів: спрощений варіант престолу; апостоли розміщені на хмарах (релігійні уявлення народу), чого не бачимо в інших схожих композиціях «Страшного суду» XVII століття на іконах в церквах Собору Пресвятої Богородиці у с. Лип'є (Польща) (рис. 10) та церкві Різдва Івана Хрестителя у с. Плав'є Львівської обл. (рис. 11). Композиції подібно розгортаються у вертикальному форматі з поділом на частини. Але художники деталізували композицію відмінними елементами. Проте, зміни



Рис. 10. «Страшний суд», с. Лип'є (Польща), перша пол. XVII ст. [15]



Рис. 11. «Страшний суд», с. Плав'є. Львів. обл., сер. XVII ст. [15]

іконографічних деталей, які роблять автори, не впливають на загальну концепцію семантики сюжету. Нижче престолу – терези. Саме тут починається з лівої сторони від Христа «дорога митарств», якою йдуть грішники, а справа – дорога в рай, якою йдуть праведники. Дорога до раю проходить на фоні пейзажу через «Гірський Єрусалим» поруч із великою стіною раю до його дверей. У раю одразу помітні три фігури з душами праведників у руках в оточенні райських дерев: по центру сидить Авраам, а біля нього з однієї сторони – Ісаак (син Авраама), а з іншої – Яків (син Ісаака). Зображення Авраама в церкві Воздвиження Чесного Хреста в Дрогобичі (рис. 12) та в церкві в Новоселиці показує схоже площинно-декоративне трактування образів. В раю зображені козаки-запорожці з вусами та «оселедцями». У відображенні райського життя відбиваються своєрідні мотиви сприйняття його народом Закарпаття, до усталеної іконографічної схеми художник додає повні мішки з фруктами, як символ достатку. Майстер відобразив рай не за церковними канонами, а за своїм уявленням: як сучасне місто, укріплене вежами і бійницями. «Горній Єрусалим» показано у вигляді

багатокупольної церкви, яка свідчить про сприйняття Києва як Другого Єрусалиму у XVII ст., коли український народ був розділений між різними державами. Двері в рай



Рис. 12. «Авраам», розпис церкви в Дрогобичі [4]

відчиняє апостол Петро, за ним ідуть босі праведники, серед яких – єпископ у сучасному для іконописця вбранні (сакос, омофор, митра), чернець у круглому клобуку та інші.

У другому ряді святі не персоніфіковані, є персонаж без бороди в короні, ймовірно, цар Давид або Соломон. Подібний образ зустрічається у розписах XVII ст. в церкві Святого Юра в Дрогобичі, виконаних майстрами галицької школи (рис. 13). Можна побачити, що зображенням притаманний графічний рисунок, виконаний чорною лінією-контуром. В іншій манері в Дрогобичі зображена «Дорога до раю» із композиції «Страшний суд» (рис. 14). Праведники тут зображені великою групою: «Серед них пустельники, монахи, диякони, священики, єпископи, мученики і мучениці» [8, с. 99]. Відчувається простір, у той час як майстер стінопису в новоселицькій церкві сплющує його, використовуючи косу композиційну вісь.

«Дорога митарств» проходить через всю нижню частину композиції і у правому кутку впадає у зубасту пащу надзвичайно могутнього та лютого міфічного звіра Левіафана. Автор зображує його величезним: очі сягають майже середини композиції від низу. Таким прийомом автор підсилює відчуття жаху від цього образу. «Дорога митарств» зображувалася художниками по-різному. В іконі «Страшний Суд» з с. Лип'є вона «у вигляді

вежі виведена вздовж лівого берега ікононого щита майже до середини композиції» [15, с. 60] (рис. 10), а у Плав'є – змальована у вигляді «вогненної ріки» (рис. 11). «Дорога митарств» в новоселицькій церкві збереглася погано, але по вцілілим фрагментам можна розгледіти людей у національному одязі, біля яких зображені голі біси: «У пеклі бачимо шинкарку, мельника, кума з кумою в ліжку та багато інших "грішників". Фігури зображені з великою експресією, позначені сміливим малюнком, окреслені широкою темною лінією» [4, с. 98]. Простежуються прояви характерного для українців почуття гумору. Для порівняння можна звернути увагу на «Страшний суд» в церкві Святого Юра в Дрогобичі (рис. 15). Він «специфічний у зображенні пекла... Душі, які вирушають у "пекло", трактовані дуже узагальнено. Тут немає ні багатого, ні злодія, ні прекрасної шинкарки, ні інших персонажів, які завжди вносили в Страшні суди відчуття буденності» [8, с. 99].

Стінопис «Страшного суду» у церкві в Новоселиці має оповідальний характер. Художник вдається до власної інтерпретації сюжетної лінії та образів персонажів. Відхід від іконографічного канону, спрощення композиційної схеми та введення у стінопис реалістичних елементів із навколишнього середовища підкреслює своєрідну самобутність народного майстра, який в створених образах



Рис. 13. «Цар Соломон», фрагмент стінопису церкви в Дрогобичі [8]



Рис. 14. «Дорога до раю», фрагмент композиції «Страшний суд» в Дрогобичі [8]



Рис. 15. «Грішники, що прямують до пекла», фрагмент композиції «Страшний суд» в Дрогобичі [8]

відобразив зовнішність оточуючих його людей, їхній одяг, побутові предмети, звички та інше. В композиції «Страшний суд» автор сатирично зображає моральні недуги суспільства в образі розбійника, п'яниці, картяра, шинкаря, жінки-городянки з «корабликом» на голові, донжуана у червоному сардаку, штанах та білій сорочці (гуцульському вбранні) та інших. В «Страшному суді» в новоселицькій церкві простежуються ознаки реалістичності, характерні для українського церковного живопису XVII ст. Відображаючи демократичні смаки та уподобання віруючих народного середовища, їхню мораль, народний художник намагався зробити стінопис зрозумілим і близьким українській місцевій громаді.

В концепції «Страстей Христових» – глибокий ідейний зміст, заклик до терпіння, жертвності та примирення. Наразі, настінне малярство «Страстей» в Новоселиці збережено найгірше, неможливо достеменно відтворити їх композиційну схему. Простежується по чотири сюжети в двох регістрах. Аналізуючи частини збережених фрагментів, можемо зробити припущення, що в нижньому регістрі, зліва направо, перше зображення – це сцена «Несення хреста», далі вже сюжети прочитуються краще – «Прибивання до хреста», «Зняття з хреста» та «Положення в труну». Вище ідентифікуються тільки центральні частини: «Поцілунок Юди» та «Представлення Каїафу». Сцени по краях та на південній стіні на тему «Страстей» значно пошкоджені, найвірогідніше, через протікання води.

На західній стіні над «Страстями» зображено «Дерево Єссея», як художнє уявлення про родовід Христа, що розпочинається від батька царя Давида – Єссея (рис. 16). Цей сюжет досить пізно з'явився в українському мистецтві, лише в XVII ст. потрапивши на сторінки українських друкованих книг, а після цього досить часто використовувався в оформленні царських врат і монументальному малярстві. Сюжетна лінія будується на твердженні, що із «пня» Єссея виходить пагін, а згодом виростає дерево, багате на плоди. По обидві сторони від дерева видно обриси фігур, але вони нечіткі, інші елементи композиції у поганому стані. Цей сюжет чи не найбільше пов'язаний з народною творчістю, через всі види якого пройшла тема «дерева життя». Своїми вільним декоративним узагальненням він демонструє один з нових варіантів цієї композиції у виконанні невідомого народного майстра.

У більш-менш задовільному стані можна побачити на центральному плафоні образи Ісуса Христа та Богородиці, «Жертвоприношення Авраама», «Каїн і Абель» (рис. 17). Добре зберігся лик Ісуса Христа, його виразні, тонкі риси, спокійний, з ноткою суму та скорботи вираз обличчя. Бачимо також, що його одяг був червоного кольору, а от колір плащанакідки ідентифікувати не вдається. Богородиця змальована в образі Богородиці Втілення, подібного до Оранти, з піднятими вверх та трохи розведеними руками. В маленькому медальйоні на рівні грудей в неї – маленьке



Рис. 16. «Дерево Єссея», фрагмент розпису західної стіни нави в Новоселиці [12]

дитя (Ісус). Сцени інших сюжетів збереглися частково. У композиції «Каїн і Авель» краще ідентифікується фігура Каїна, пошкоджень зазнали лише верхня частина голови та взуття, а от верхня частина фігури Авеля – відсутня, прочитуються тільки надпис «Авель» над фігурою та одна нога. По центру – багаття. Цей сюжет настільки зазнав пошкоджень, що, на перший погляд, складається враження, що постаті передані лише за допомогою контуру. Епізод «Жертвування Авраама» зберігся найгірше, бачимо лише дерево та окремі фрагменти фігур. За П. Жолтовським, в настінному малярстві в церкві «привертають увагу суто народні типи. Темпераментно виконані в пастозній манері обличчя святих є по суті правдивими образами закарпатських селян» [4, с. 98]. Дослідник зазначав, що «новоселицькі розписи є першою стадією в складанні

циклу малювань, який свого повного розвитку набув в наступному XVIII ст.» [4, с. 98].

Композиції «Страстей» та розписи центрального плафону суттєво відрізняються манерою письма від всіх інших розписів церкви. Їм характерна спрощеність, виразна графічність, більша площинність, обмежена кольорова гама (основні кольори – червоний, білий та жовто-вохристий) та оповідальний ритм.

Можна зробити припущення, що стінопис у церкві Успіння Пресвятої Богородиці виконаний живописцями галицької школи та місцевими художниками. Приклади галицьких настінних розписів XVII ст. збереглися в церквах Воздвиження Чесного Хреста та Святого Юра в Дрогобичі, Святодухівській церкві в Потеличі. Стінописи об'єднує схожість стилістики, декоративна наївність та поетичність. Їх місце в історії української культури П. Жолтовський окреслив так: «Сповнені яскравого національного забарвлення та життєстверджуючої сили творчі досягнення українських майстрів XVII–XVIII ст. мають велике значення для розвитку мистецтв наступних періодів» [4, с. 9].

Настінне малярство XVII ст. в церкві Успіння Пресвятої Богородиці у с. Новоселиця Виноградівського району на Закарпатті – унікальна пам'ятка церковного малярства в українському мистецтві. Викликає занепокоєння її незадовільний стан. Спроби по збереженню церкви відбувалися протягом кількох століть. У другій половині XX ст. проводились реставраційні роботи. В 1960 році



Рис. 17. Розпис центрального плафону в церкві в Новоселиці [12]

церква стала музеєм, а у 1990 році набула статусу «Народного музею». У 1979–1980 роках була проведена реставрація споруди архітекторами зі Львова (Г. П. Крук, І. Р. Могитич). В 1979–1981 роках настінне малювання частково було відновлене художниками Н. І. Сліпченко, Г. П. Друзюк, Л. С. Скоп та Н. А. Скрентович. У 2008 році завдяки гранту ЄС в церкві замінили на даху старий гонт. В 2018 році церква Успіння Пресвятої Богородиці в Новоселиці була визнана об'єктом культурної спадщини національного значення та внесена до Державного реєстру нерухомих пам'яток України (№ 070024) [11]. Наразі, незважаючи на проведені роботи, настінний живопис в церкві потребує кваліфікованої реставрації, яка повинна врахувати стилістику виконання розписів, їх особливості та самобутність.

Висновки. Вперше виявлено регіональні особливості іконографічної програми настінного малярства XVII ст. в одній із найдавніших українських дерев'яних церков – Успіння Пресвятої Богородиці в с. Новоселиця Виноградівського району Закарпаття. Серед них – зображення на східній стіні образів Йоакима та Ганни, що вказує на тісний зв'язок з Києвом, де в Успенському соборі Києво-Печерської лаври до пожежі 1718 року була використана подібна іконографічна схема з батьками Діви Марії. Цікавою регіональною реплікою на іконографію «Спас у славі» можна розглядати образ Христа на троні в композиції Деісусно-апостольського чину. До нових іконографічних особливостей в стінопису новоселицької церкви слід віднести зображення Горнього Єрусалиму в композиції «Страшний суд», що вказує на зв'язок з Києвом, який в XVII ст. сприймався як Другий Єрусалим українськими віруючими на широких теренах колишніх земель Київської Русі. Доведено, що народні майстри на Закарпатті, урізноманітнювали канонічні іконографічні

схеми, даючи волю своїй творчій уяві, збагачуючи українське мистецтво національною своєрідністю.

Завдяки проведеному порівняльному аналізу стінопису церкви Успіння Пресвятої Богородиці в с. Новоселиця на Закарпатті з розписами у дерев'яних храмах на Львівщині (Воздвиження Чесного Хреста й Святого Юра в Дрогобичі, Святодухівського в Потеличі), виконаних у XVII ст. галицьким майстрами, були виявлені спільні та відмінні риси в образно-стильовій системі монументального живопису. Серед спільних рис слід відзначити уважне ставлення до архітектури при розміщенні на її стінах окремих сюжетів, заперечення шаблонів народними майстрами, постійна імпровізація, тісний зв'язок з культурою своєї епохи через релігійну книгу і гравюру, фольклорну поетичність, лаконізм та простоту. Разом з тим, при спільній манері зображення окремих сюжетів, що відзначаються графічністю з її вільною лінією-контуром, новоселицькі розписи мають свої неповторні стилістичні ознаки: нові композиційні прийоми, як наприклад, коса композиційна вісь для сплюснення простору у сцені «Дороги до раю»; своєрідна зовнішність типажів та їхнього одягу відповідно до уподобань простих людей місцевого краю; декоративне поєднання кольорів з переважанням червоно-золотавого; оригінальне орнаментальне рішення композиції «Дерево Єссея» тощо. Все це свідчить, з одного боку, що стінопис церкви Успіння Пресвятої Богородиці в с. чітко вписується в загальний шлях, яким йшло українське мистецтво XVII ст., а з іншого – збагачує і урізноманітнює його неповторними регіональними знахідками як в іконографії, так і в стилістиці.

Порушується проблема вжиття заходів щодо збереження цієї важливої для українського образотворчого мистецтва рідкісної художньої пам'ятки XVII ст.

Література:

1. Антонович Д. Українська культура. Курс лекцій. Регенсбург, Берхтесгаден, 1947. 399 с.
2. Енциклопедія історії України: у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ: Наукова думка, 2013. Т. 10. Т – Я. 784 с.
3. Євангелія від Матвія. URL: <https://dyvensvit.org/blogs/1033335/> (дата звернення: 01.07.24).

4. Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1988. 159 с.
5. Закарпатська обласна універсальна наукова бібліотека ім. Ф. Потушняка Закарпатської обласної ради. Унікальне Закарпаття. Дерев'яний храм у селі Новоселиця. URL: <https://www.biblioteka.uz.ua/unique-zak/index.php?item=38#photo-1> (дата звернення: 07.05.24).
6. Історія українського мистецтва : у 6-х томах / Академія наук УРСР / Голов. ред. кол.: М. П. Бажан та ін. Т. 3. Мистецтво другої половини XVII–XVIII століття / ред. 3-го тому: П. Г. Юрченко (відпов. ред), П. М. Попов, П. М. Жолтовський. Київ, 1968. 439 с.
7. Логвин Г. Н. По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки. К.: Мистецтво, 1968. 463 с.
8. Міляєва Л., Рішняк О., Садова О. Церква св. Юра в Дрогобичі. Архітектура, малярство, реставрація. Київ, 2019. 415 с.
9. Приймич М. В. Церковне професійне малярство Закарпаття другої половини XVIII-першої половини XX ст.: народна традиція, візантійська канонічність та вплив західноєвропейського мистецтва. Ужгород: Карпати, 2017. 508 с.
10. Приймич М. Церковний живопис Закарпаття: станковий та монументальний живопис історичного Закарпаття до першої половини XX ст.: історико-мистецтвознавчі нариси. Ужгород: Карпати, 2017. 246 с.
11. Про внесення об'єктів культурної спадщини національного значення до Державного реєстру нерухомих пам'яток України. URL: <https://web.archive.org/web/20211225175705/https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/396-2018-%D0%BF#Text> (дата звернення: 15.11.24).
12. Спадщина. Новоселиця. Церква Успіння Богородиці. Експедиції 2015 та 2020 років. URL: <https://uaaheritage.blogspot.com/2023/11/1600-313.html> (дата звернення: 04.01.25).
13. Українське монументальне малярство XVII ст. URL: <https://ukrartstory.com.ua/tekst-statti-23/ukrainian-monumental-wall-paintings-xiii-ct.html> (дата звернення: 10.02.24).
14. Успенська дерев'яна церква в Новоселиці. URL: <https://www.google.com/maps/place/Uspenska%20B9ka+Derev'iana+Tserkva/@48.1311895,23.224986,3a,75y,340h,90t/data=!3m8!1e1!3m6!1sAF1QipOUSSvVWQzOEUEvGkFZQmM20uJZer2h56qCZiY!2e10!3e11!6shhttps:%2F%2Fh5.googleusercontent.com%2Fp%2FAF1QipOUSSvVWQzOEUEvGkFZQmM20uJZer2h56qCZiY%3Dw203-h100-k-no-pi-0-ya182.97981-ro-0-fo100!7i9784!8i4892!4m7!3m6!1s0x47382f51d7e6456f:0x9bc23f504a789a62!8m2!3d48.1311753!4d23.2249698!10e5!16s%2Fg%2F1fy93pyjt?entry=ttu> (дата звернення: 15.01.25).
15. Федак М. Ікони «Страшного суду» у колі майстрів із Судової Вишні. *Християнська сакральна традиція: історія і сьогодення* : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., м. Львів, 6–7 грудня. 2013 р. Львів, 2013. С. 56–61.
16. Церква Святого Духа в Потеличі. URL: <https://www.google.com/maps/place/%D0%A6%D0%B5%D1%80%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1%8C+%D0%A1%D0%B2%D1%8F%D1%82%D0%BE%D0%B3%D0%BE+%D0%94%D1%83%D1%85%D0%B0/@50.208642,23.550868,3a,75y,276.09h,102.31t/data=!3m6!1e1!3m4!1sAF1QipNYWtNiXs0dnr7Qb9Ofek0GEd6vRO6OQbwb3re6!2e10!7i12000!8i6000!4m7!3m6!1s0x473b4a14e5e9871f:0x75287f1507ced080!8m2!3d50.2085983!4d23.5510123!10e5!16s%2Fm%2F012gbtyx?entry=ttu> (дата звернення: 15.01.25).

References:

1. Antonovych, D. (1947). *Ukrainska kultura* [Ukrainian culture]. Kurs lektsii. Regensburg, Berkhtesgaden, 399 [in Ukrainian].
2. Smolii, V. A. (Ed.). (2013). *Entsyklopediia istorii Ukrainy* [Encyclopedia of Ukrainian History]. (In 10 vols, vol. 10). NAN Ukrainy. Instytut istorii Ukrainy. Kyiv: Naukova dumka, 784 [in Ukrainian].
3. Yevanheliia vid Matviia [The Gospel of Matthew]. Retrieved from: <https://dyvensvit.org/blogs/1033335/> [in Ukrainian].
4. Zholtovskyi, P. M. (1988). *Monumentalni zhyvopys na Ukraini XVII–XVIII st.* [Monumental painting in Ukraine of the 17th–18th centuries]. Kyiv: Naukova dumka, 159 [in Ukrainian].
5. Zakarpatska oblasna universalna naukova biblioteka im. F. Potushniaka Zakarpatskoi oblasnoi rady. *Unikalne Zakarpattia. Dereviyani khram u seli Novoselytsia* [Transcarpathian Regional Universal Scientific Library named after F. Potushniak of the Transcarpathian Regional Council. Unique Transcarpathia. Wooden church in the village of Novoselytsia]. Retrieved from: <https://www.biblioteka.uz.ua/unique-zak/index.php?item=38#photo-1> [in Ukrainian].
6. Bazhan, M. P. (Ed.). (1968). *Mystetstvo druhoi polovyny XVII–XVIII stolittia* [Art of the second half of the 17th – 18th centuries]. (In 6 vols, vol. 3). Kyiv: Zhovten, 439 [in Ukrainian].
7. Lohvyn, H. N. (1968). *Po Ukraini. Starodavni mystetski pamiatky*. [Across Ukraine. Ancient art monuments]. Kyiv: Mystetstvo, 463. [in Ukrainian].
8. Miliaieva L., Rishniak O. & Sadova O. (2019). *Tserkva sv. Yura v Drohobychi. Arkhitektura, maliarstvo, restavratsiia* [Church of St. Yura in Drohobich. Architecture, painting, restoration]. Kyiv, 415 [in Ukrainian].
9. Pryimych, M. V. (2017). *Tserkovne profesiine maliarstvo Zakarpattia druhoi polovyny XVIII-pershoi polovyny XX st.: narodna tradytsiia, vizantiiska kanonichnist ta vplyv zakhidnoievropeiskoho mystetstva*

[Professional church painting of Transcarpathia in the second half of the 18th and the first half of the 20th centuries: folk tradition, Byzantine canonicity and the influence of Western European art]. Uzhhorod: Karpaty, 508 [in Ukrainian].

10. Pryimych, M. (2017). Tserkovnyi zhyvopys Zakarpattia: stankovy ta monumentalnyi zhyvopys istorichnoho Zakarpattia do pershoi polovyny XX st.: istoryko-mystetstvoznavchi narysy [Ecclesiastical painting of Transcarpathia: easel and monumental painting of historical Transcarpathia until the first half of the 20th century: historical and artistic essays]. Uzhhorod: Karpaty, 246 [in Ukrainian].

11. Pro vnesennia obektiv kulturnoi spadshchyny natsionalnoho znachennia do Derzhavnogo reiestru nerukhomykh pamiatok Ukrainy [On the inclusion of objects of cultural heritage of national significance in the State Register of Immovable Monuments of Ukraine]. Retrieved from: <https://web.archive.org/web/20211225175705/https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/396-2018-%D0%BF#Text> [In Ukrainian].

12. Spadshchyna. Novoselytsia. Tserkva Uspinnia Bohorodytsi. Ekspedytsii 2015 ta 2020 rokiv [Heritage. Novoselytsia. Church of the Assumption of the Virgin Mary. Expeditions of 2015 and 2020]. Retrieved from: <https://uaaheritage.blogspot.com/2023/11/1600-313.html> [in Ukrainian].

13. Ukrainske monumentalne maliarstvo XVII st. [Ukrainian monumental painting of the 17th century]. Retrieved from: <https://ukrartstory.com.ua/tekst-statti-23/ukrainian-monumental-wall-paintings-xiii-ct.html> [in Ukrainian].

14. Uspenska dereviana tserkva v Novoselytsi [Assumption wooden church in Novoselytsia]. Retrieved from: <https://www.google.com/maps/place/Uspens%CA%B9ka+Derev'yana+Tserkva/@48.1311895,23.224986,3a,75y,340h,90t/data=!3m8!1e1!3m6!1sAF1QipOUSSvVWQzOEUEvGkFZQmM20uJZer2h56qCZiIy!2e10!3e11!6shhttps:%2F%2F1h5.googleusercontent.com%2Fp%2FAF1QipOUSSvVWQzOEUEvGkFZQmM20uJZer2h56qCZiIy%3Dw203-h100-k-no-pi-0-ya182.97981-ro-0-fo100!7i9784!8i4892!4m7!3m6!1s0x47382f51d7e6456f:0x9bc23f504a789a62!8m2!3d48.1311753!4d23.2249698!10e5!16s%2F-g%2F11fy93pyjt?entry=tu>

15. Fedak, M. (2013). Ikony «Strashnoho sudu» u koli maistriv iz Sudovoi Vyshni [Icons of the "Last Judgment" at the stake of maistriv from the Sudovo Vyshni]. Khrystyianska sakralna tradytsiia: istoriia i sohodennia : materialy mizhnar. nauk.-prakt. konf., m. Lviv, 56–61 [In Ukrainian].

16. Tserkva Sviatoho Dukha v Potelychi [Church of the Holy Spirit in Potelich]. Retrieved from: <https://www.google.com/maps/place/%D0%A6%D0%B5%D1%80%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1%8C+%D0%A1%D0%B2%D1%8F%D1%82%D0%BE%D0%B3%D0%BE+%D0%94%D1%83%D1%85%D0%B0/@50.208642,23.550868,3a,75y,276.09h,102.31t/data=!3m6!1e1!3m4!1sAF1QipNYWtNiXs0dn-r7Qb9OfeK0GE6vRO6OQbwb3re6!2e10!7i12000!8i6000!4m7!3m6!1s0x473b4a14e5e9871f:0x75287f1507ced080!8m2!3d50.2085983!4d23.5510123!10e5!16s%2Fm%2F012gbtyx?entry=tu>

УДК 004.75:004.056.5

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.17>**Осадчий Віктор Володимирович,**

доктор філософії з мистецтвознавства,
доцент кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва
Кременчуцького національного університету
імені Михайла Остроградського
ORCID ID: 0000-0003-1197-7506

Білозуб Людмила Миколаївна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва
Кременчуцького національного університету
імені Михайла Остроградського
ORCID ID: 0000-0002-2384-827X

Маслак Володимир Іванович,

доктор історичних наук, професор,
завідувач кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва
Кременчуцького національного університету
імені Михайла Остроградського
ORCID ID: 0000-0002-2898-2400

ЕМОЦІЙНИЙ ДИЗАЙН ЯК ЗАСІБ ПОКРАЩЕННЯ КОРИСТУВАЛЬНИЦЬКОГО ДОСВІДУ В ЦИФРОВИХ ПРОДУКТАХ УКРАЇНИ

У статті досліджено основи емоційного дизайну та його значення для покращення користувацького досвіду в цифрових продуктах України. Актуальність теми зумовлена щораз вищим попитом на естетично привабливі й функціональні рішення в умовах цифровізації економіки, а також потребою адаптації українських цифрових продуктів до міжнародних стандартів. Установлено, що емоційний дизайн є комплексним підходом, який охоплює інтерактивність, персоналізацію, естетику та когнітивну зручність, забезпечуючи позитивний вплив на залученість користувачів і їх лояльність до продукту.

Метою дослідження є аналіз проблем інтеграції емоційного дизайну в українські цифрові продукти, визначення його основних принципів і механізмів, а також окреслення перспектив розвитку. Методологія дослідження базується на аналізі літературних джерел, вивченні практичних прикладів застосування емоційного дизайну в Україні та глобальних тенденцій у цифровому дизайні.

У результаті дослідження виявлено основні проблеми впровадження емоційного дизайну, зокрема низький рівень обізнаності розробників щодо його принципів, обмеженість ресурсів, недостатність локальних досліджень користувачів і низький рівень естетичної культури. Визначено, що використання інтерактивних елементів, адаптивного дизайну, персоналізації та гейміфікації підвищує якість цифрових продуктів і формує емоційний зв'язок із користувачами.

Зроблено висновок, що емоційний дизайн є ключовим компонентом конкурентоспроможності цифрових продуктів, який відповідає сучасним очікуванням користувачів. Рекомендовано підвищувати рівень професійної підготовки фахівців у сфері цифрового дизайну, інвестувати в дослідження поведінкових особливостей користувачів і впроваджувати такі сучасні технології, як штучний інтелект і віртуальна реальність.

Перспективи подальших досліджень включають розроблення адаптивних підходів до емоційного дизайну в різних галузях, створення локалізованих методик для цифрових продуктів і вивчення впливу інтеграції емоційного дизайну на економічні результати українських ІТ-компаній.

Ключові слова: користувацька взаємодія, цифрові інтерфейси, психологія дизайну, візуальна естетика, поведінкові реакції.

Osadchiy Viktor, Bilozub Liudmyla, Maslak Volodymyr. EMOTIONAL DESIGN AS A MEANS OF IMPROVING USER EXPERIENCE IN DIGITAL PRODUCTS IN UKRAINE

The article explores the basics of emotional design and its importance for improving user experience in digital products in Ukraine. The relevance of the topic is due to the growing demand for aesthetically pleasing and functional solutions in the context of the digitalisation of the economy, as well as the need to adapt Ukrainian digital products to international standards. It has been established that emotional design is a comprehensive approach that encompasses interactivity, personalisation, aesthetics and cognitive convenience, providing a positive impact on user engagement and product loyalty.

The purpose of the study is to analyse the problems of integrating emotional design into Ukrainian digital products, define its basic principles and mechanisms, and outline development prospects. The research methodology is based on the analysis of literary sources, the study of practical examples of emotional design in Ukraine and global trends in digital design.

The study has identified the main problems of emotional design implementation, in particular, the low level of developers' awareness of its principles, limited resources, insufficient local user research, and a low level of aesthetic culture. It is determined that the use of interactive elements, adaptive design, personalisation and gamification improves the quality of digital products and forms an emotional connection with users.

It is concluded that emotional design is a key component of the competitiveness of digital products that meets modern user expectations. It is recommended to increase the level of professional training of specialists in the field of digital design, invest in research on user behaviour and introduce modern technologies such as artificial intelligence and virtual reality.

Prospects for further research include the development of adaptive approaches to emotional design in various industries, the creation of localised methodologies for digital products, and the study of the impact of emotional design integration on the economic performance of Ukrainian IT companies.

Key words: user interaction, digital interfaces, design psychology, visual aesthetics, behavioural reactions.

Вступ. Емоційний дизайн є відносно новою, але надзвичайно перспективною концепцією у сфері створення цифрових продуктів. Його основна мета полягає у формуванні позитивних емоційних вражень у користувачів через дизайн інтерфейсів, які здатні не лише задовольняти функціональні потреби, але й викликати емоційну залученість. У сучасних умовах цифровізації економіки та суспільного життя в Україні, де значну частину комунікації, торгівлі та послуг перенесено в цифровий простір, роль емоційного дизайну стає ключовою для підвищення конкурентоспроможності цифрових продуктів. Усе більша складність користувацьких інтерфейсів вимагає врахування психологічних, естетичних і поведінкових аспектів дизайну, що забезпечують глибший рівень взаємодії з кінцевими користувачами.

Наукове значення дослідження полягає у вивченні впливу емоційного дизайну на сприйняття користувачами цифрових продуктів, розуміння механізмів формування довіри, естетичного задоволення та поведінкових реакцій. Практичне значення полягає у створенні ефективних методик інтеграції емоційного дизайну в розроблення цифрових

продуктів для ринку України, зокрема у сфері електронної комерції, мобільних додатків та державних онлайн-сервісів. Ця проблема є актуальною через необхідність адаптації українських цифрових продуктів до світових стандартів користувацького досвіду, що є важливим фактором успішного розвитку вітчизняної ІТ-галузі та цифрової економіки загалом.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналіз досліджень щодо емоційного дизайну як засобу покращення користувацького досвіду в цифрових продуктах охоплює чотири ключові напрями, що демонструють значущість цієї концепції в різних сферах.

Перший напрям фокусується на впливі емоційного дизайну на створення цифрового простору. М. Лукашук досліджує дизайн цифрового інформаційного простору як складову частину «економіки вражень», акцентуючи на ролі емоцій у формуванні візуальної привабливості та залученості користувачів [1]. Р. Б. Франків та Д. А. Дітковський зосереджуються на економічних аспектах роботи UX/UI дизайнерів, які використовують емоційний дизайн для створення ефективних цифрових сервісів [2]. С. С. Геренко підкреслює

важливість адаптації компетенцій графічних дизайнерів до вимог Індустрії 4.0, де емоційний дизайн є важливим елементом конкурентоспроможності [3]. У подальших дослідженнях необхідно проаналізувати інтеграцію емоційного дизайну в цифрові сервіси, орієнтовані на потреби користувачів різних вікових груп та професій.

Другий напрям присвячено теоретичним і методологічним основам емоційного дизайну. Дж. Л. Пласс (J. L. Plass) та У. Каплан (U. Kaplan) аналізують вплив емоційного дизайну на навчальні медіа, відзначаючи значення кольорів, форм та їх вплив на мотивацію і сприйняття [4]. І. М. Юса (I. M. Yusa) і співавтори проводять систематичний огляд теоретичних основ і методологій емоційного дизайну, розкриваючи його міждисциплінарний потенціал у різних цифрових продуктах [5]. Дж. А. Кумар (J. A. Kumar) з колегами досліджують взаємозв'язок емоційного дизайну та емоційного інтелекту, акцентуючи на розробленні мультимедійних навчальних платформ [6]. Майбутні дослідження повинні охоплювати вивчення емоційного дизайну в контексті індивідуалізованого навчання з використанням штучного інтелекту.

Третій напрям охоплює застосування емоційного дизайну в мобільних додатках, ігрових платформах і онлайн-шопінгу. Ю. Хайяма (Y. Hayama) зі співавторами аналізують вплив емоційного дизайну на користувацький досвід у смартфонах, зокрема через візуальні та функціональні компоненти інтерфейсів [7]. Е. Йомзен (E. Özmen) та ін. вивчають емоційні переживання користувачів під час онлайн-шопінгу, підкреслюючи важливість дизайну в підвищенні задоволеності [8]. Дж. Л. Пласс (J. L. Plass) та його співавтори досліджують роль емоційного дизайну у створенні навчальних ігор [9], а Ф. Занг (F. Zhang) з колегами демонструють, як гейміфікація з використанням емоційного компонента покращує користувацький досвід та підвищує мотивацію [10]. Дослідження цього напрямку можуть бути доповнені вивченням специфіки емоційного дизайну для користувачів із різним рівнем цифрової грамотності.

Четвертий напрям акцентує на новітніх технологіях і регулюванні емоцій у цифровому середовищі. Кс. Лю (X. Liu) та співавтори розглядають методи емоційного дизайну на основі візуальних метафор, які сприяють емоційному залученню користувачів [11]. Г. Ведлі (G. Wadley) та ін. аналізують можливості цифрових технологій для емоційної регуляції, що дозволяє користувачам ефективніше взаємодіяти із сервісами [12]. Х. Ан (H. Ahn) та Р. Пікард (R. Picard) запропонували мотиваційно-винагородну модель для агентів з урахуванням емоційно-когнітивного навчання, що відкриває нові перспективи для інтеграції емоційного дизайну в системи прийняття рішень [13]. Подальші дослідження можуть бути присвячені поєднанню емоційного дизайну з технологіями віртуальної реальності для створення індивідуальних цифрових просторів.

Таким чином, дослідження підтверджують, що емоційний дизайн має універсальне значення для підвищення ефективності цифрових рішень, сприяючи залученості користувачів, їх емоційній задоволеності та створенню інноваційних цифрових середовищ.

Незважаючи на значний прогрес у вивченні емоційного дизайну, залишаються нерозглянутими аспекти, пов'язані з інтеграцією його ключових компонентів, як-от візуальна естетика, інтерактивність та персоналізація, в комплексний підхід до створення цифрових продуктів. Недостатньо досліджено когнітивні аспекти взаємодії користувачів, зокрема вплив уваги, пам'яті та прийняття рішень на емоційне сприйняття, особливо в контексті локальних особливостей українських користувачів. Крім того, практичне впровадження емоційного дизайну в Україні ускладнюється обмеженістю емпіричних досліджень та відсутністю адаптованих методик для врахування культурного контексту.

Запропоноване дослідження спрямовано на подолання цих прогалин шляхом розроблення науково обґрунтованих підходів до інтеграції емоційного дизайну в цифрові продукти. Аналіз когнітивних особливостей, локальних потреб і застосування таких сучасних технологій, як штучний інтелект, дозволить

удосконалити практики емоційного дизайну, що сприятиме покращенню користувацького досвіду та підвищенню конкурентоспроможності українських цифрових продуктів на глобальному ринку.

Мета статті – розкрити значення емоційного дизайну як засобу покращення користувацького досвіду в цифрових продуктах України та визначити рекомендації щодо його ефективного впровадження.

Завдання статті:

1) визначити основні засади емоційного дизайну, його ключові принципи та механізми впливу на користувацький досвід з огляду на когнітивні аспекти взаємодії користувачів із цифровими продуктами;

2) проаналізувати практичні приклади застосування емоційного дизайну в цифрових продуктах України, виявити основні тенденції, їх зв'язок із психологією дизайну та ключові проблеми інтеграції, зокрема недостатність ресурсів, знань розробників і локальних досліджень;

3) розробити рекомендації для інтеграції емоційного дизайну в цифрові продукти України, зважаючи на глобальні тенденції, локальні особливості користувачів, сучасні технології та необхідність подолання наявних проблем.

Матеріали і методи. У дослідженні використано якісний підхід, що передбачає аналіз наукової літератури і практичних прикладів упровадження емоційного дизайну

в цифрові продукти. Основним джерелом інформації стали наукові праці, що досліджують принципи інтерактивності, персоналізації, естетичної привабливості та когнітивної зручності в дизайні. Практичний компонент реалізовано шляхом аналізу українських цифрових платформ, зокрема мобільних додатків, сервісів електронної комерції та державних онлайн-проектів. Окрему увагу приділено впливу когнітивних аспектів взаємодії, як-от увага, пам'ять і прийняття рішень, на формування позитивного користувацького досвіду.

Результати. Емоційний дизайн є важливим напрямом у сучасному розробленні цифрових продуктів, який спрямований на створення позитивного емоційного досвіду в користувачів. Його основні засади включають принципи психології сприйняття, когнітивних реакцій та естетичної привабливості. Основна ідея полягає в тому, що емоції користувачів відіграють вирішальну роль у тому, як вони взаємодіють із продуктом, оцінюють його якість та формують довіру до бренду. Механізми впливу емоційного дизайну передбачають використання кольорів, форми, анімацій, звуку та інтерактивних елементів для викликання конкретних емоцій, як-от задоволення, інтерес або впевненість (табл. 1).

Емоційний дизайн, базуючись на визначених підходах, принципах та механізмах, спрямований на створення глибокого зв'язку між користувачем і цифровим продуктом, що

Таблиця 1

Принципи, концепції та механізми емоційного дизайну у формуванні користувацького досвіду

Концепції емоційного дизайну	Принципи	Механізми впливу
Орієнтація на емоційний комфорт користувача	Урахування психологічних особливостей користувачів	Використання теплих кольорів для створення відчуття безпеки й довіри
Створення естетичного задоволення	Підтримка гармонії між формою та функцією	Впровадження плавних анімацій для забезпечення емоційно приємного переходу між елементами інтерфейсу
Залучення емоцій через інтерактивність	Виклик емоцій за допомогою гейміфікації та мікровзаємодій	Використання інтерактивних підказок або анімацій для полегшення навігації
Персоналізація взаємодії	Підлаштування продукту під індивідуальні потреби користувача	Надання користувачу можливості вибору стилю інтерфейсу або налаштування функцій відповідно до його вподобань

Джерело: сформовано авторами на підставі [1, с. 83; 4, с. 135–137; 6, с. 58]/.

є ключовим фактором його успіху в сучасному цифровому середовищі. Підхід, зорієнтований на емоційний комфорт користувача, передбачає врахування психологічних аспектів взаємодії, як-от сприйняття кольорів, форм, текстур і руху. Наприклад, теплі кольори, зокрема жовтий чи помаранчевий, асоціюються з теплом і довірою, тоді як синій викликає почуття спокою і стабільності. Ці механізми працюють через емоційні асоціації, що стимулюють підсвідомі реакції користувача.

Принцип створення естетичного задоволення забезпечує гармонію між функціональністю та візуальною привабливістю продукту. Плавні анімації, правильні пропорції елементів інтерфейсу та чітка типографіка сприяють не лише зручності використання, але й викликають позитивні емоції, що посилюють лояльність до продукту. Взаємодія через інтерактивні елементи, як-от гейміфікація або мікровзаємодії (наприклад, реакція елемента на дотик чи клік), залучає користувачів і створює ефект участі, що є важливим для формування емоційного зв'язку.

Особливу увагу слід приділити персоналізації взаємодії, яка ґрунтується на адаптації продукту до індивідуальних потреб користувачів. Надання можливості вибору кольорової гами інтерфейсу, налаштування шрифтів чи структури навігації дозволяє кожному користувачу відчувати, що продукт створений спеціально для нього. Це не лише підвищує рівень задоволеності, але й збільшує час, проведений у взаємодії з продуктом, що

є важливим показником успішності для багатьох цифрових сервісів.

На практиці ці підходи активно інтегруються в розробки цифрових продуктів різних галузей. Наприклад, мобільні додатки для фінансових сервісів використовують емоційний дизайн для створення довіри через використання стабільних кольорів і мінімалістичних форм. У сфері електронної комерції впроваджуються мікровзаємодії, як-от візуальні ефекти під час додавання товарів у кошик, що викликають задоволення від процесу покупки. Таким чином, емоційний дизайн є не лише інструментом естетичного покращення продукту, але й потужним засобом впливу на поведінку та довіру користувачів.

Когнітивні аспекти взаємодії з цифровими продуктами є ключовими у формуванні емоційного сприйняття користувачами. У процесі роботи з інтерфейсами людина несвідомо залучає процеси уваги, пам'яті, аналізу інформації та прийняття рішень. Ефективний дизайн цифрового продукту враховує ці когнітивні особливості, створюючи не лише функціональні рішення, але й забезпечуючи емоційний комфорт. Наприклад, зрозуміла структура інтерфейсу зменшує когнітивне навантаження, що викликає почуття задоволення від легкості використання. Водночас застосування впізнаваних візуальних маркерів сприяє швидшому сприйняттю та створює емоційний зв'язок із продуктом (табл. 2).

У сучасних умовах вплив когнітивних аспектів на емоційне сприйняття проявляється

Таблиця 2

Вплив когнітивних процесів на емоційне сприйняття користувачів у цифрових продуктах

Когнітивний процес	Вплив на емоційне сприйняття	Приклади реалізації в цифрових продуктах
Увага	Залучення уваги через акценти дозволяє уникнути перевантаження	Використання контрастних кольорів для виділення важливих елементів на сторінці
Пам'ять	Зручність запам'ятовування функцій інтерфейсу викликає задоволення	Автоматичне збереження налаштувань користувача для забезпечення індивідуалізованого досвіду
Прийняття рішень	Спрощення вибору зменшує стрес і викликає впевненість	Додавання попередньо налаштованих категорій для швидкої навігації, наприклад, у додатках доставки їжі
Аналітичне мислення	Простота аналізу інформації створює позитивне враження	Відображення інтерактивних графіків або візуалізацій даних для полегшення сприйняття складної інформації

Джерело: сформовано авторами на підставі [1, с. 23–85; 2, с. 68–69; 10 с. 199].

в багатьох сферах. Наприклад, у додатках для фінансового управління, зокрема від «Моно-банку» [14], інтерактивні графіки витрат дозволяють швидко зрозуміти структуру видатків, що спрощує аналіз і викликає задоволення від прозорості даних. У мобільних додатках для навчання, як-от «Duolingo» [15], використання яскравих візуальних підказок та нагород за досягнення сприяє як зосередженню уваги, так і формуванню позитивного емоційного досвіду.

Простота прийняття рішень має особливе значення в електронній комерції. Наприклад, у сервісі «Glovo» [16] запропоновані категорії («швидка доставка», «акційні пропозиції») дозволяють мінімізувати когнітивні зусилля користувача, водночас викликаючи відчуття зручності. Увага до цих деталей допомагає створити не лише функціональний, але й емоційно привабливий продукт, який забезпечує комфорт і лояльність користувачів.

Таким чином, інтеграція когнітивних принципів у дизайн цифрових продуктів є важливим чинником для створення емоційного зв'язку з користувачами, забезпечуючи одночасно зручність і задоволення від застосування.

Емоційний дизайн поступово стає важливим елементом розроблення цифрових продуктів в Україні, особливо в умовах щораз вищої конкуренції на ринку ІТ та електронної комерції. Вітчизняні компанії починають усвідомлювати, що створення емоційного зв'язку між користувачем і продуктом є одним із ключових факторів успіху, адже емоційний

дизайн дозволяє не лише покращити сприйняття продукту, а й збільшити лояльність клієнтів. Приклади застосування цього підходу можна побачити в мобільних додатках, на вебсайтах і державних цифрових сервісах, які все частіше враховують психологію сприйняття, естетику та інтерактивність у своїх рішеннях (табл. 3).

Фінансові сервіси в Україні, зокрема мобільні додатки банків, активно використовують елементи емоційного дизайну для підвищення довіри та зручності користувачів. Наприклад, додаток «Приват24» [17] застосовує холодні тони синього кольору, які асоціюються зі стабільністю та безпекою, доповнюючи їх плавними анімаціями для переходів між розділами. Це сприяє зниженню когнітивного навантаження під час виконання складних фінансових операцій і підвищує комфорт користувачів. Психологічно такий підхід впливає на зменшення тривожності та формування емоційного зв'язку з продуктом, що особливо важливо у сфері, де довіра є ключовим фактором.

Платформи електронної комерції, зокрема «Rozetka» [18] та «Prom.ua» [19], демонструють високий рівень інтеграції мікророзумов, як-от анімація додавання товарів у кошик, інтерактивні підказки під час вибору товарів або спеціальні звукові ефекти для підтвердження дій користувача. Такі елементи викликають миттєвий позитивний емоційний відгук, що асоціюється із задоволенням від процесу покупки. Крім того, взаємодія сприяє покращенню сприйняття бренду, посилюючи

Таблиця 3

Типи цифрових продуктів та використання емоційного дизайну в покращенні користувацького досвіду

Тип цифрового продукту	Емоційні елементи дизайну	Психологічний вплив
Фінансові сервіси	Використання спокійних кольорів, плавної анімації	Формування довіри, зниження стресу, підвищення відчуття стабільності
Платформи електронної комерції	Мікророзумові, інтерактивні елементи	Задоволення від покупки, формування емоційного зв'язку з брендом
Державні цифрові сервіси	Мінімалістичний дизайн, нейтральна кольорова гама	Забезпечення простоти, зручності та професійного сприйняття
Освітні онлайн-платформи	Гейміфікація, яскраві кольори, інтерактивні елементи	Підвищення мотивації до навчання, стимулювання інтересу та задоволення в здобувачів освіти

Джерело: власна розробка авторами.

лояльність користувачів та їх бажання повторно звертатися до послуг платформи.

Державні цифрові сервіси, як-от «Дія» [20], є прикладом раціонального використання мінімалістичного підходу до дизайну. Нейтральна кольорова гама, чітка типографіка та проста структура інтерфейсу створюють відчуття зручності та професійності. Психологічно це сприяє підвищенню довіри громадян до державних сервісів, оскільки візуальна простота і ясність інтерфейсу знижують бар'єри для використання таких послуг навіть для технічно необізнаних користувачів.

Освітні онлайн-платформи в Україні, зокрема «Prometheus» [21] та «EdEra» [22], інтегрують гейміфікацію та яскраві візуальні елементи для підвищення залученості користувачів до освітнього процесу. Використання інтерактивних завдань, системи візуальних нагород та прогрес-барів стимулює досягнення короткострокових цілей. Ці психологічні тригери дозволяють платформам формувати довгострокову мотивацію до навчання, роблячи процес більш емоційно привабливим. Такі підходи показують, що ефективність емоційного дизайну безпосередньо залежить від його здатності орієнтуватися на психологічні та поведінкові особливості користувачів.

Таким чином, емоційний дизайн у цифрових продуктах України демонструє високий потенціал для покращення користувацького досвіду, підвищення емоційної залученості та зміцнення довіри до брендів чи сервісів, сприяючи конкурентоспроможності українських цифрових рішень на глобальному ринку. Однак інтеграція емоційного дизайну в українські цифрові продукти зіштовхується з низкою проблем, які уповільнюють його впровадження та знижують ефективність застосування. Одним із ключових проблемних питань є недостатній рівень обізнаності розробників щодо принципів і механізмів емоційного дизайну [3, с. 118]. Це пов'язано із загальною обмеженістю спеціалізованих освітніх програм, які могли б забезпечити глибоке розуміння психологічних аспектів взаємодії користувачів із цифровими продуктами. Більшість українських компаній зосереджуються переважно на функціональності

продуктів, нехтуючи емоційними аспектами, що впливають на користувацький досвід.

Ще однією значною проблемою є нестача ресурсів для впровадження емоційного дизайну [6, с. 59]. Розроблення якісного емоційного інтерфейсу потребує фінансових та людських ресурсів, зокрема кваліфікованих дизайнерів, спеціалістів із психології дизайну та аналітиків користувацького досвіду. У невеликих компаніях або стартапах ці ресурси часто є обмеженими, що змушує зосереджуватися на базовій функціональності продукту, залишаючи емоційний дизайн поза увагою.

Ще однією проблемою є недостатність досліджень локальних користувачів, адже емоційний дизайн вимагає глибокого розуміння їх культурних особливостей, потреб і очікувань. В Україні проведення таких досліджень обмежене через високу вартість і недостатню практику залучення фокус-груп або інших методів аналізу поведінки користувачів. Як наслідок, дизайнери часто покладаються на універсальні шаблони або орієнтуються на міжнародні тренди, які не завжди відповідають місцевим реаліям.

Крім того, складним моментом залишається низький рівень естетичної культури серед користувачів і розробників. У багатьох випадках емоційний дизайн сприймається як необов'язковий додаток, а не як важливий компонент користувацького досвіду. Це знижує пріоритетність його впровадження, особливо в тих компаніях, які прагнуть швидкого виходу на ринок і економії ресурсів.

Важливим бар'єром є також обмежена інтеграція сучасних технологій, які могли би сприяти створенню емоційно орієнтованих інтерфейсів [7]. Використання анімації, персоналізації чи гейміфікації потребує доступу до інноваційних інструментів і платформ, які не завжди є доступними для українських розробників через фінансові чи технічні обмеження. Усе це створює сукупність факторів, які уповільнюють поширення емоційного дизайну та його ефективну інтеграцію в цифрові продукти України.

Крім зазначених проблем, значну увагу слід приділити етичним аспектам впровадження емоційного дизайну. Зокрема, емоційний

дизайн передбачає активне залучення психологічних механізмів, як-от вплив на емоції, мотивацію та прийняття рішень користувачів [9, с. 873]. Це може створювати ризики маніпуляції, особливо в комерційних цифрових продуктах, де використання емоційних тригерів може призводити до нав'язування небажаних рішень або перевитрати коштів. Наприклад, практики, які використовують підвищення тривожності або створення відчуття терміновості (наприклад, «пропозиція діє лише сьогодні»), викликають етичні сумніви.

Крім того, відсутність чітких етичних стандартів у процесі розроблення емоційно орієнтованих інтерфейсів може сприяти поширенню нерівного доступу до цифрових продуктів. Наприклад, продукти, які не враховують інклюзивності, як-от адаптація для людей з особливими потребами чи різними культурними особливостями, можуть дискримінувати окремі групи користувачів. Це вимагає розроблення локальних етичних рекомендацій, які б забезпечили баланс між ефективністю емоційного дизайну та дотриманням моральних принципів [10, с. 199].

Інтеграція емоційного дизайну в цифрові продукти України потребує стратегічного підходу, який поєднує освітні, технічні, культурні та ресурсні аспекти. Основним кроком є підвищення рівня обізнаності розробників і дизайнерів про значення емоційного дизайну для покращення користувацького досвіду. Це передбачає впровадження спеціалізованих навчальних програм у закладах вищої освіти та проведення тренінгів для працівників ІТ-сфери. Освітні заходи мають включати вивчення психології дизайну, естетичних принципів і технологій, що забезпечують створення емоційно привабливих інтерфейсів.

Наступним важливим кроком є забезпечення доступу до сучасних технологічних інструментів, які дозволяють реалізувати складні дизайнерські рішення. Це передбачає інвестиції в ліцензоване програмне забезпечення, інтеграцію анімаційних платформ, розвиток інструментів персоналізації та гейміфікації. Залучення інноваційних інструментів

дозволить створювати інтерфейси, які відповідають сучасним трендам і забезпечують позитивний емоційний досвід для користувачів [4, с. 140].

Проведення досліджень локальних споживачів є ще одним ключовим напрямом, який сприяє ефективній інтеграції емоційного дизайну. Глибокий аналіз поведінкових моделей, потреб і очікувань українських користувачів дозволить адаптувати міжнародні підходи до місцевого контексту. Використання фокус-груп, опитувань і тестування прототипів дозволить розробникам краще розуміти емоційні реакції аудиторії на різні елементи дизайну.

Крім того, необхідно підвищувати рівень естетичної культури серед розробників і користувачів. Це може бути досягнуто через популяризацію якісних цифрових продуктів, організацію виставок, конкурсів і форумів, які демонструють успішні приклади інтеграції емоційного дизайну. Підвищення культури дизайну стимулює сприйняття емоційного підходу не лише як додаткової функції, а як обов'язкового елементу цифрових продуктів.

Сприятливі умови для впровадження емоційного дизайну можуть бути створені за допомогою державних і приватних ініціатив, які спрямовані на розвиток ІТ-сектору. Надання грантів, пільгових умов кредитування та інші фінансові стимули сприятимуть розвитку компаній, які інтегрують емоційний дизайн у свої рішення. Такий підхід дозволить не лише підвищити якість цифрових продуктів, але й зміцнити позиції українського ІТ на глобальному ринку. Усі ці заходи, реалізовані комплексно, сприятимуть ефективній інтеграції емоційного дизайну в цифрові продукти України, підвищуючи їх конкурентоспроможність і користувацьку привабливість.

Висновки. У статті проаналізовано основні засади, проблеми та перспективи впровадження емоційного дизайну в цифрових продуктах України, враховуючи його роль у покращенні користувацького досвіду. Встановлено, що емоційний дизайн базується на принципах психології сприйняття, інтерактивності, персоналізації та естетичної привабливості, які є ключовими для формування

позитивного емоційного досвіду. Зазначено, що ефективне використання емоційного дизайну сприяє підвищенню лояльності користувачів та конкурентоспроможності цифрових продуктів, особливо в умовах цифровізації економіки.

Серед основних проблем інтеграції емоційного дизайну виокремлено недостатній рівень обізнаності розробників, обмеженість ресурсів для впровадження, низький рівень естетичної культури, а також брак досліджень локальних особливостей користувачів. Також наголошено на обмеженій інтеграції таких сучасних технологій, як гейміфікація та адаптивні інтерфейси, які могли б значно підвищити ефективність емоційного дизайну.

Рекомендації зосереджено на підвищенні рівня обізнаності фахівців через

спеціалізовані освітні програми, які включають основи психології дизайну. Також запропоновано збільшити інвестиції в сучасні технології, зокрема у віртуальну реальність та штучний інтелект, для створення інноваційних рішень. Важливим аспектом є стимулювання досліджень поведінкових особливостей користувачів, що дозволить адаптувати цифрові продукти до місцевих реалій.

Перспективи подальших досліджень охоплюють вивчення впливу інтеграції емоційного дизайну на ефективність цифрових продуктів у різних галузях, розроблення гібридних моделей, що поєднують традиційні підходи із сучасними технологіями, а також створення універсальних методик упровадження емоційного дизайну для малого і середнього бізнесу.

Література:

1. Лукашук М. Дизайн цифрового інформаційного простору як складова «економіки вражень». *Культура і сучасність*. 2023. Вип. 1. С. 82–87. URL: <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=1203407> (дата звернення: 24.01.2025).
2. Франків Р. Б., Дітковський Д. А. Вплив економічних чинників на роботу UX/UI дизайнерів над цифровими сервісами. *Культура і сучасність*. 2023. Вип. 2. С. 65–71. URL: https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5244/_2023_2-DOI-65-71.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 24.01.2025).
3. Геренко С. С. Графічний дизайнер в епоху Індустрії 4.0: рефреймінг компетентності в контексті новітніх викликів. *Art and Design*. 2024. № Вип. 1, № 25. С. 113–122. URL: https://epec.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/26502/1/artdes_2024_N1_P113-122.pdf (дата звернення: 24.01.2025).
4. Plass J. L., Kaplan U. Emotional Design in Digital Media for Learning. Emotions, Technology, Design, and Learning. Academic Press. 2016. P. 131–161. DOI: <https://doi.org/10.1016/B978-0-12-801856-9.00007-4> (date of access: 24.01.2025).
5. Yusa I. M. M., Ardhana I. K., Putra I. N. D., Pujaastawa I. B. G. Emotional Design: A Review of Theoretical Foundations, Methodologies, and Applications. *Journal of Advanced Design and Applied Mechanics*. 2023. Vol. 3, № 1. P. 1–14. DOI: <https://doi.org/10.58982/jadam.v3i1.308> (date of access: 24.01.2025).
6. Kumar J. A., Muniandy B., Wan Yahaya W. A. J. Exploring the Effects of Emotional Design and Emotional Intelligence in Multimedia-Based Learning: An Engineering Educational Perspective. *New Review of Hypermedia and Multimedia*. 2019. Vol. 25, № 1–2. P. 57–86. DOI: <https://doi.org/10.1080/13614568.2019.1596169> (date of access: 24.01.2025).
7. Özmen E., Karaman E., Bayhan N. A. Users' Emotional Experiences in Online Shopping: Effects of Design Components. *OPUS Journal of Society Research*. 2022. Vol. 19, № 45. P. 6–18. DOI: <https://doi.org/10.26466/opusjsr.1063894> (date of access: 24.01.2025).
8. Plass J. L., Homer B. D., MacNamara A., Ober T., Rose M. C., Pawar S., Hove C. M., Olsen A. Emotional Design for Digital Games for Learning: The Effect of Expression, Color, Shape, and Dimensionality on the Affective Quality of Game Characters. *Learning and Instruction*. 2020. Vol. 70. Article № 101194. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.learninstruc.2019.01.005> (date of access: 24.01.2025).
9. Zhang F., Markopoulos P., Bekker T., Paule-Ruiz M., Schüll M. Understanding Design-Based Learning Context and the Associated Emotional Experience. *International Journal of Technology and Design Education*. 2022. Vol. 32. P. 845–882. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10798-020-09630-w> (date of access: 24.01.2025).
10. Liu X., Yang S., Wu Y. Product Emotional Design Method Based on Image Metaphor: A Technical Note. *Journal of Engineering Design*. 2023. Vol. 34, № 2. P. 180–201. DOI: <https://doi.org/10.1080/09544828.2023.2179276> (date of access: 24.01.2025).
11. Wadley G., Smith W., Gross J. J. Digital Emotion Regulation. *Current Directions in Psychological Science*. 2020. Vol. 29, № 4. P. 412–418. DOI: <https://doi.org/10.1177/0963721420920592> (date of access: 24.01.2025).

12. Hayama Y., et al. Emotional Design in Smartphones: Crafting Future Digital Experiences. *DS 136: Proceedings of the Asia Design and Innovation Conference (ADIC)*. 2024. P. 425–434. URL: <https://www.designsociety.org/publication/47867/EMOTIONAL+DESIGN+IN+SMARTPHONES%3A+CRAFTING+-FUTURE+DIGITAL+EXPERIENCES> (date of access: 24.01.2025).
13. Ahn H., Picard R. W. Affective-Cognitive Learning and Decision Making: A Motivational Reward Framework for Affective Agents. In: *International Conference on Affective Computing and Intelligent Interaction*. Berlin: Springer, 2005. P. 866–873. DOI: <https://doi.org/10.1002/9781119636113.ch9> (date of access: 24.01.2025).
14. Монобанк. Вебсайт. 2025. URL: <https://www.monobank.ua/> (дата звернення: 24.01.2025).
15. Duolingo. Вебсайт. 2025. URL: <https://www.duolingo.com/> (дата звернення: 24.01.2025).
16. Glovo. Вебсайт. 2025. URL: <https://glovoapp.com/> (дата звернення: 24.01.2025).
17. Приват24. Вебсайт. 2024. URL: <https://privat24.privatbank.ua/p24/web/> (дата звернення: 24.01.2025).
18. Rozetka. Вебсайт. 2024. URL: <https://rozetka.com.ua/ua/> (дата звернення: 24.01.2025).
19. Prom.ua. Вебсайт. 2024. URL: <https://prom.ua/ua/> (дата звернення: 24.01.2025).
20. Дія. Вебсайт. 2024. URL: <https://diia.gov.ua/> (дата звернення: 24.01.2025).
21. Prometheus. Вебсайт. 2024. URL: <https://prometheus.org.ua/> (дата звернення: 24.01.2025).
22. EdEra. Вебсайт. 2024. URL: <https://ed-era.com/> (дата звернення: 24.01.2025).

References:

1. Lukashuk, M. (2023). Dyzaïn tsyfrovoho informatsiïnoho prostoru yak skladova «ekonomiky vrazhen'» [Design of digital information space as a component of the «experience economy»]. *Kultura i suchasnist' – Culture and Modernity*, Vol. 1. P. 82–87. Retrieved from <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=1203407>
2. Frankiv, R. B., & Ditkovskiy, D. A. (2023). Vplyv ekonomichnykh chynnykiv na robotu UX/UI dyzaineriv nad tsyfrovymy servisamy [The impact of economic factors on the work of UX/UI designers on digital services]. *Kultura i suchasnist' – Culture and Modernity*, Vol. 2. P. 65–71. Retrieved from https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5244/2023_2-DOI-65-71.pdf?sequence=1&isAllowed=y
3. Herenko, S. S. (2024). Hrafichnyi dyzainer v epokhu Industriï 4.0: refreïminh kompetentnosti v konteksti novitnikh vyklykiv [Graphic designer in the era of Industry 4.0: reframing competencies in the context of new challenges]. *Art and Design*, Vol. 1, № 25. P. 113–122. Retrieved from https://epec.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/26502/1/artdes_2024_N1_P113-122.pdf (date of access: January 24, 2025).
4. Plass, J. L., & Kaplan, U. (2016). Emotional design in digital media for learning. In *Emotions, Technology, Design, and Learning* (pp. 131–161). Academic Press. DOI: <https://doi.org/10.1016/B978-0-12-801856-9.00007-4>
5. Yusa, I. M. M., Ardhana, I. K., Putra, I. N. D., & Pujaastawa, I. B. G. (2023). Emotional design: A review of theoretical foundations, methodologies, and applications. *Journal of Advanced Design and Applied Mechanics*, Vol. 3, № 1. P. 1–14. DOI: <https://doi.org/10.58982/jadam.v3i1.308>
6. Kumar, J. A., Muniandy, B., & Wan Yahaya, W. A. J. (2019). Exploring the effects of emotional design and emotional intelligence in multimedia-based learning: An engineering educational perspective. *New Review of Hypermedia and Multimedia*, Vol. 25, № 1–2. P. 57–86. DOI: <https://doi.org/10.1080/13614568.2019.1596169>
7. Özmen, E., Karaman, E., & Bayhan, N. A. (2022). Users' emotional experiences in online shopping: Effects of design components. *OPUS Journal of Society Research*, Vol. 19, № 45. P. 6–18. DOI: <https://doi.org/10.26466/opusjsr.1063894>
8. Plass, J. L., Homer, B. D., MacNamara, A., Ober, T., Rose, M. C., Pawar, S., Hove, C. M., & Olsen, A. (2020). Emotional design for digital games for learning: The effect of expression, color, shape, and dimensionality on the affective quality of game characters. *Learning and Instruction*, Vol. 70. Article 101194. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.learninstruc.2019.01.005>
9. Zhang, F., Markopoulos, P., Bekker, T., Paule-Ruiz, M., & Schüll, M. (2022). Understanding design-based learning context and the associated emotional experience. *International Journal of Technology and Design Education*, Vol. 32. P. 845–882. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10798-020-09630-w>
10. Liu, X., Yang, S., & Wu, Y. (2023). Product emotional design method based on image metaphor: A technical note. *Journal of Engineering Design*, Vol. 34, №2. P. 180–201. DOI: <https://doi.org/10.1080/09544828.2023.2179276>
11. Wadley, G., Smith, W., & Gross, J. J. (2020). Digital emotion regulation. *Current Directions in Psychological Science*, Vol. 29, № 4. P. 412–418. DOI: <https://doi.org/10.1177/0963721420920592>
12. Hayama, Y., et al. (2024). Emotional design in smartphones: Crafting future digital experiences. In *DS 136: Proceedings of the Asia Design and Innovation Conference (ADIC)* (pp. 425–434). Retrieved from <https://www.designsociety.org/publication/47867/EMOTIONAL+DESIGN+IN+SMARTPHONES%3A+CRAFTING+FUTURE+DIGITAL+EXPERIENCES> (date of access: January 24, 2025).

13. Ahn, H., & Picard, R. W. (2005). Affective-cognitive learning and decision making: A motivational reward framework for affective agents. In *International Conference on Affective Computing and Intelligent Interaction* (pp. 866–873). Berlin: Springer. DOI: <https://doi.org/10.1002/9781119636113.ch9>
14. Monobank. (2025). Website. Retrieved from <https://www.monobank.ua/> (date of access: January 24, 2025).
15. Duolingo. (2025). Website. Retrieved from <https://www.duolingo.com/> (date of access: 24. 01. 2025).
16. Glovo. (2025). Website. Retrieved from <https://glovoapp.com/> (date of access: 24. 01. 2025).
17. Privat24. (2024). Website. Retrieved from <https://privat24.privatbank.ua/p24/web/> (date of access: 24. 01. 2025).
18. Rozetka. (2024). Website. Retrieved from <https://rozetka.com.ua/ua/> (date of access: 24. 01. 2025).
19. Prom.ua. (2024). Website. Retrieved from <https://prom.ua/ua/> (date of access: 24. 01. 2025).
20. Diia. (2024). Website. Retrieved from <https://diia.gov.ua/> (date of access: 24. 01. 2025).
21. Prometheus. (2024). Website. Retrieved from <https://prometheus.org.ua/> (date of access: 24. 01. 2025).
22. EdEra. (2024). Website. Retrieved from <https://ed-era.com/> (date of access: 24. 01. 2025).

УДК 746.4:39(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.18>**Папета Олена Валеріївна,**

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри комп'ютерних технологій дизайну і графіки

Державного університету «Київський авіаційний інститут»

ORCID ID: 0000-0002-7053-1291

papeta.ev@gmail.com

ЕТНО-ІСТОРИЧНІ МОТИВИ В ДИЗАЙНЕРСЬКИХ РОЗРОБКАХ ЛЮДМИЛИ СЕМИКІНОЇ

Метою статті є аналіз етно-історичних мотивів в творчому доробку української мисткині Людмили Семикіної. В статті зосереджено увагу на її дизайнерських розробках в сфері сценографії і авторських серій одягу. Усі художники-нонконформісти тією чи іншою мірою розвивали національні тенденції живопису, графіки, декоративного мистецтва через призму переважно модерністських стильових художніх напрямів. Проте на чільному місці залишалося прагнення до національного усвідомлення, цікавість до української історії та культури. Плюралізм думок і поглядів часів «відлиги» став імпульсом для масштабної полеміки щодо новаторських підходів у мистецтві. Проблема «сучасного стилю» для багатьох художників-нонконформістів, у тому числі й для Л. Семикіної, вийшла на перший план. Розуміння цього стилю спиралося на декілька основних критеріїв. Першим і головним серед них стали конструктивність і динаміка форми. Другим образно-пластичним критерієм було тяжіння до народного мистецтва з притаманним йому трактуванням кольору і композиції. Саме тут, на думку Л. Семикіної і її колег-однодумців, у концентрованому вигляді зберігалися базові першоеlementи, з яких на наступному етапі розвитку можна було відтворити архетипні пластичні структури. Нарешті, третім критерієм стала відродження традиційних технік, а також застосування технологій, які передбачали співтворчість митця, технолога, інженера з майстрами народного мистецтва, тобто носіями традиції. Л. Семикіна, спільно зі своїми колегами й однодумцями, саме в цей час почала вивчати українську мову, національні традиції, фольклор. Для неї, як і для більшості її колег, національний фольклор, етностилістика перетворилися на джерела оновлення та очищення від обмежень і заборон радянської ідеологічної політики. Пізніше ці напрацювання суттєво вплинуть на формування її художніх смаків, зокрема в галузі проектів сценічного одягу й авторських колекцій. Для вистав за мотивами творів Лесі Українки «Щастя» і «Лісова пісня» художниця створила костюми в народному українському стилі. Від кінця 1960-х рр. вона розробила серії моделей одягу за мотивами скіфо-сарматського та давньоруського мистецтва: «Скіфський степ», «Княжа доба», «Поліська легенда». В 1990-х рр. Л. Семикіна звернулася до стилістики «ретро» в циклах «Барокко» і «Ніка». Художниці вдалося відтворити глибокі історичні витоки культури Київської Русі, які знайшли відображення не тільки в народному костюмі, але й в княжому одязі. Художні образи, які вона створила, стали справжньою подією в культурному житті України 1970-х рр.

Ключові слова: етно-історичні мотиви, українська культура, сценографія, стилістика костюму, історичні витоки.

Papeta Olena. ETHNO-HISTORICAL MOTIVES IN DESIGN DEVELOPMENTS OF LYUDMILA SEMIKINA

The purpose of the article is the analysis of ethno-historical motives in the creative work of the Ukrainian artist Lyudmila Semykina. The article focuses on her design developments in the field of scenography and author's clothing series. All nonconformist artists to one degree or another developed national trends in painting, graphics, and decorative arts through the prism of mainly modernist stylistic artistic directions. However, the desire for national awareness, interest in Ukrainian history and culture remained prominent. The pluralism of thoughts and views of the "thaw" times became the impetus for large-scale polemics regarding innovative approaches in art. The problem of "modern style" for many non-conformist artists, including L. Semikinoi came to the fore. The understanding of this style was based on several main criteria. The first and foremost among them were the constructiveness and dynamics of the form. The second figurative and plastic criterion was the attraction to folk art with its inherent interpretation of color and composition. It is here, according to L. Semikina and her like-minded colleagues, the basic primary elements were stored in a concentrated form, from which archetypal plastic structures could be reproduced at the next stage of development. Finally, the third criterion was the revival of traditional techniques, as

well as the use of technologies that involved the collaboration of an artist, technologist, and engineer with masters of folk art, that is, carriers of tradition. L. Semikyna, together with her colleagues and like-minded people, began to study the Ukrainian language, national traditions, and folklore at this time. For her, as well as for most of her colleagues, national folklore, ethnostylistics turned into sources of renewal and purification from the restrictions and prohibitions of the Soviet ideological policy. Later, these developments will significantly influence the formation of her artistic tastes, in particular in the field of stage clothing projects and author's collections. For performances based on Lesya Ukrainka's works "Happiness" and "Forest Song", the artist created costumes in the folk Ukrainian style. From the end of the 1960s she developed a series of clothing models based on Scythian-Sarmatian and Old Russian art: "Scythian Steppe", "Princely Age", "Polish Legend". In the 1990s L. Semikyna turned to the "retro" style in the "Baroque" and "Nika" cycles. The artist managed to reproduce the deep historical origins of the culture of Kyivan Rus, which were reflected not only in the folk costume, but also in the princely clothes. The artistic images she created became a real event in the cultural life of Ukraine in the 1970s.

Key words: ethno-historical motifs, Ukrainian culture, scenography, costume style, historical origins.

Розвиток українського мистецтва другої половини ХХ ст. засвідчує драматичне протистояння завершальної стадії соціалістичного реалізму та відродження традицій української культури в контексті опозиційного руху нонконформізму 1960–1980-х рр. Серед головних причин конфлікту – прагнення до культурної автономії в колах української інтелігенції, наполегливі пошуки національної самоідентифікації в мистецтві. Рух нонконформізму отримав потужний імпульс за часів так званої «хрущовської відлиги» 1960-х рр. На цій хвилі в Україні виникали неформальні об'єднання митців, які сповідували альтернативну мистецьку філософію. Характерною ознакою художників нової формації стала підкреслена незалежність поглядів і мистецьких уподобань, відданість своєму художньому покликанню, безкомпромісність у відстоюванні права на свободу в мистецтві [15].

Один з найвпливовіших осередків мистецького нонконформізму сформувався в 1960-х рр. у Києві. Серед перших і найталановитіших представників київської групи, разом з такими добре відомими сьогодні художниками як А. Горська, В. Зарецький, О. Заливаха, Г. Севрук, була і Людмила Семикіна [8].

Усі художники-нонконформісти тією чи іншою мірою розвивали національні тенденції живопису, графіки, декоративного мистецтва через призму переважно модерністських стилєвих художніх напрямів. Проте на чільному місці залишалося прагнення до національного усвідомлення, цікавість до української історії та культури. Л. Семикіна, спільно зі своїми колегами й однодумцями, саме в цей

час почала вивчати українську мову, національні традиції, фольклор [4]. Для неї, як і для більшості її колег, національний фольклор, етностилістика перетворилися на джерело оновлення та очищення від обмежень і заборон радянської ідеологічної політики. Пізніше ці напрацювання суттєво вплинуть на формування її художніх смаків, зокрема в галузі проектів сценічного одягу й авторських колекцій [7, 264].

Плюралізм думок і поглядів часів «відлиги» став імпульсом для масштабної полеміки щодо новаторських підходів у мистецтві. Проблема «сучасного стилю» для багатьох художників-нонконформістів, у тому числі й для Л. Семикіної, вийшла на перший план. Розуміння цього стилю спиралося на декілька основних критеріїв. Першим і головним серед них стали конструктивність і динаміка форми. Другим образно-пластичним критерієм було тяжіння до народного мистецтва з притаманним йому трактуванням кольору і композиції. Саме тут, на думку Л. Семикіної і її колег-однодумців, у концентрованому вигляді зберігалися базові першоелементи, з яких на наступному етапі розвитку можна було відтворити архетипні пластичні структури. Нарешті, третім критерієм стала відродження традиційних технік – гончарства, різьблення по дереву, ткацтва, а також застосування технологій, які передбачали співтворчість митця, технолога, інженера з майстрами народного мистецтва, тобто носіями традиції [7].

Потужна хвиля другого українського відродження розгорталася за трьома основними напрямками: пошук діалогу із західною культурою і мистецтвом, відродження

національного компоненту в сучасному українському мистецтві, опозиція до радянської ідеології та методів управління культурою і мистецтвом. Причому переважання якогось із напрямів у творчості певного митця мало глибоко індивідуальний характер.

Разом із зміною пріоритетів і самої мети творчої діяльності більшість художників уже не могли працювати, як того вимагала радянська система. Вони наполегливо шукали нової інформації, цікавилися європейським мистецтвом, вивчали власну історію і культуру, були готові до змін у суспільстві. Важливим фактором розширення тематичного діапазону художниці в цей період була глибока зацікавленість історією давніх культур на території України, які увійшли як одна зі складових до українського традиційного мистецтва. Ще більший інтерес викликали у Л. Семикіної давньоруські художні традиції, що пояснює появу в її творчості тем і образів часів Київської Русі [8]. Визначальну роль у цьому процесі відіграли історик М. Брайчевський, мистецтвознавець Г. Логвин, знавець української етнографії І. Гончар. Окрім давньоруських мотивів, Л. Семикіну захоплює таємничий і дивовижний світ вірувань дохристиянської доби.

В 1968 р. Л. Семикіна зазнала гонінь з боку радянської влади – її виключили з Спілки художників України. За два роки – від 1968-го по 1970-й – напрямок творчості художниці різко змінюється. Не маючи можливості працювати як художник-станковист, не отримуючи державних замовлень, Л. Семикіна в цей складний для неї період знаходить нову тему своєї творчості – проектування одягу. Спочатку вона понад два роки працює над створенням авторських строїв за мотивами народного українського вбрання, пізніше – над великими серіями «Скіфський степ», «Княжа доба», «Поліська легенда».

Результатом роботи мисткині в цьому новому для неї напрямку стала перша персональна виставка, проведена 1970 р. у приміщенні Спілки художників України. Вона мала назву «Українські народні традиції в сучасному одязі». Тут була представлена авторська колекція одягу, створена за мотивами

традиційного народного вбрання, аплікації на папері, фрагменти й аксесуари в стилістиці Київської Русі. Окрім цього, у інтер'єрі було розташовано монументальну композицію, виконану за ескізом самої художниці.

Дизайн виставкової зали, як на той час, мав інноваційний характер: невелика зала спілки художників була «розкреслена» конструктивними площинами білого кольору. Індивідуальне оформлення кожного стенду давало можливість підкреслити кожну роботу, продумане освітлення акцентувало увагу на ракурсі, фрагменті, просторовому вирішенні. Персональна виставка 1970 р. стала однією з причин запрошення Л. Семикіної на посаду головного художника по костюмах у фільмі «Захар Беркут».

От як сама художниця розповідає про початок своєї роботи над фільмом «Захар Беркут»: «У кіно я прийшла в 1970 році за рекомендацією Георгія Якутовича і Ліни Костенко, яка була дружиною Василя Цвіркунова – директора кіностудії ім. О. Довженка. Він тоді ставив собі за мету воскресити історичну лінію низкою фільмів на Київській кіностудії, і фільм «Захар Беркут» мав стати однією зі стрічок на тему української історії» [4, с. 3]. Костюми авторства Л. Семикіної давали можливість глядачеві поринути в атмосферу давньої дохристиянської Русі, відчутти органічне злиття наших пращурів з природою, богами, громадою. Завдяки глибокому проникненню в семантику костюму художниці вдалося передати комплекс складних культурних зв'язків релігійного, соціального, психологічного характеру. У звичайних побутових речах мисткиня бачила їхнє сакральне значення, створюючи художніми засобами колоритний світ сивої давнини. У її образах до фільму «Захар Беркут» живе глибоке переконання, що костюм є неодмінною частиною народної душі, яка має велике історико-культурне значення. Коли режисер С. Параджанов на Київській кіностудії ім. О. Довженка вперше побачив виставлені ескізи вбрання до фільму, то не стримався і сказав: «Студія ще не знала робіт такого високого професійного художнього рівня» [5, с. 3].

Художниця розповідає: «Загалом костюмів було виготовлено не одну тисячу. Особливо ретельно ми створювали одяг для виконавців головних ролей К. Степанкова, І. Гаврилюка, І. Миколайчука, А. Лефтії. Крайки, корали, дукати, кожухи збирали по селах. Костюмери їх особливо дбайливо берегли. Не раз дорогою до чергового знімального майданчика ми швиденько трансформували їх в атрибути тухольського костюма. Я, окрім усього, гаптувала князівський одяг...» [4, с. 3]. У родинному архіві Л. Семикіної зберігається близько десяти ескізів до фільму «Захар Беркут» (всі – 1971 р.) Їх можна умовно поділити на дві частини: до першої належать персонажі слов'янського походження – Захар Беркут, його молодший син Максим, Ярош, селянин, Тугар Вовк, Мирослава і воїн з оточення Тугара Вовка. Другу групу складають персонажі монголо-татарського походження: Бурунда, начальник охорони, монголо-татарський воїн та Шаманка. Іконографія цих персонажів принципово різна, проте всі вони виконані в схожій авторській техніці, що поєднала в собі рисунок олівцем і живопис аквареллю, доповнений аплікацією з шматочків тканини і ниток.

Ескіз костюма Максима Беркута, сина Захара Беркута, як і переважна більшість ескізів до фільму, виконаний на щільному папері жовтуватого-білого кольору в комбінованій авторській техніці (олівець, акварель, аплікація з шматочків тканини та ниток). Максим, один з головних героїв фільму, зображений фронтально на повний зріст. Майже іконописна правильність рис Максима за задумом художниці має символізувати людську гідність, чесність, гармонію душі й тіла. Одяг Максима Беркута, за винятком взуття, виконане в техніці аплікації з невеликих шматочків тканини і ниток. Він складається з білої полотняної сорочки, яка, за творчим ескізом мисткині, повинна відповідати ідентичній тканині народного вбрання. Довга сорочка оздоблена на рукавах і по краю подолу червоним гаптуванням, яке має асоціативний зв'язок з українським традиційним строєм. Верхня частина Максимового одягу – сардак, який, за ескізом Л. Семикіної, мав бути зроблений

з вовняної грубої тканини темно-коричневого кольору. Цікаво, що край шматочків тканини навмисно залишений необробленим, задля більшого враження натуральності матеріалу.

Образ Захара Беркута є ключовим у серії ескізів костюмів до фільму. За духом і зовнішніми прикметами він збігається з описом в тексті І. Франка. На ескізі в увесь зріст зображено літнього чоловіка із сивим довгим волоссям. Попри похилий вік, його постать сповнена сили й величі. Старий Беркут одягнений у полотняну сорочку й штани сірого кольору, на ньому широкий шкіряний пояс, оздоблений металевими бляхами, який і дотепер є необхідною складовою карпатського чоловічого строю. Обличчя героя суворе й рішуче, риси тонкі, сповнені гідності й самоповаги. Особливої монументальності постаті Захара надає плащ з темно-сірого сукна, який художниця робить схожим на скелю, що стоїть за плечима головного героя. На думку авторів фільму, постать Захара Беркута була тією духовною скелею, яка захищала і була гарантом непохитності роду.

Сукно – це давній матеріал, саме його художниця обрала для створення більшості строїв до фільму. Ось що із цього приводу каже вона сама: «я обрала для костюмів сіре сукно, що тримало форму і відбивало вологу, дощ... Сукно – вічне... Воно походить з етнографічних глибин, коли люди не мали верстатів, а виготовляли його вручну» [4, с. 2].

У ескізах вбачається також вплив традицій української сценографії, які започаткували в 1920–1930-х рр. майстри сценічного костюму В. Меллер, А. Петрицький. Порівняльний аналіз робіт художниці, зроблених для фільму «Захар Беркут», з оформленням А. Петрицьким опери «Князь Ігор» або балету «Корсар» демонструють спадкоємність стильових прийомів. Площинність постатей, конструктивність і абстрактна виразність елементів одягу, використання комбінованої техніки (акварель, аплікація з фрагментів тканин і кольорового паперу), нарешті, спорідненість тематики («князь», «воїн») свідчать про творчий розвиток традиційних сценічних образів, які Л. Семикіна сміливо перенесла в галузь кіномистецтва.

Образ Бурунди, воєначальника монголо-татарського війська, цікавий багатим колористичним вирішенням, енергійною динамікою. В ескізі Л. Семикіної вдало поєднано багатоплановість цього образу. Притаманні йому риси – хитрість, розум, жорстокість, сміливість і ненависть до слов'ян, – талановито відображено засобами художньої мови. Обличчя Бурунди, тонке й навіть гостре, є уособленням жорстокості, що підсилена характерним зеленувато-сірим кольором шкіри. Постать Бурунди зображена в русі, він немов виконує ритуальний танок воїна, який, попри зовнішній спокій, завжди готовий до нападу.

Образ начальника охорони – один з найвиразніших у контексті художнього синтезу характеру персонажа та його одягу. Фігура подана в динамічному русі – монголо-татарський начальник охорони немов прислухається, нахил його постаті вліво пружний. Цей рух – концентрація уваги й напруги водночас. Цікаво збудоване кольорове вирішення одягу: розкішний халат глибокого синього кольору, насиченість якого підкреслена червоною декоративною тасьмою, що акцентує виразний силует воїна. Ще один композиційний акцент – круглий щит, написаний аквареллю. Він складного сірого кольору, який гарно передає полиск металу. Логічної завершеності образу начальника охорони надає трактування обличчя – темне, засмагле, з тонкими хижими рисами, увінчане гостроверхою монголо-татарською шапкою.

Особливої уваги заслуговує розроблення прикрас до костюмів для фільму «Захар Беркут». Ось що розповідає Л. Семикіна із цього приводу: «Прикраси були моїми. Ескізи до колетів, барм і шоломів малювала я, а М. Ропаль створювала їх зі срібла, латуні та шкіри. Інколи все це вбрання так подобалось знімальній групі, що вони працювали в ньому, в цих самих джергах і жилетах. Так мали змогу відчувати себе новими людьми, окреслити цим самим свою індивідуальність» [6, с. 3].

Творчі знахідки Л. Семикіної як художника по костюмах мали надзвичайно важливе значення для подальшого творчого шляху

художниці. Досвід роботи з історичним матеріалом під час зйомок фільму «Захар Беркут» певною мірою започаткував розроблення серії костюмів художниці, що були створені в 1970-х – 1990-х рр. У пошуках нових джерел творчого натхнення Л. Семикіна звернулася до міфопоетики традиційних сюжетів і символів у мистецтві, зокрема, до сакральних, ієрархічних і естетичних аспектів національного костюму. На думку письменника і критика В. Скуратівського, цей процес активізувався набагато раніше, а саме – від середини XIX ст., коли художня українська еліта «зачаровано зупинила свій погляд на народному одязі у всіх його національно-етнографічних різновидах. Так почався культ народного костюма, який триває аж до наших днів. У останні «сезони» української історії він просто-таки розцвів» [8, с. 104].

Звертаючись до міфопоетичних образів давніх культур, Л. Семикіна прийшла до образно-пластичного трактування костюма як одного з найбільш виразних засобів духовного та естетичного коду етносу. Художниця зробила щирі спроби переосмислення ролі костюма як найважливішого засобу репрезентації індивідуума. Образно-пластичний аналіз колекцій одягу її авторства, переконливо доводить, що будь-яку епоху можна зрозуміти не тільки через літопис, історію чи матеріальну культуру, а й через еволюцію одягу. Л. Семикіна в проектах своїх костюмів поєднує народну традицію, елементи середньовічного вбрання, утилітарність й сучасне розуміння елегантності.

Художниця створила чимало авторських моделей для прогресивних діячів культури і мистецтва. Одними з найкращих зразків її творчого доробку є костюми, виконані для народної артистки України Р. Недашківської. Художниця виконала для неї два строї в народному українському стилі, головний убір для вистави за мотивами творів Лесі Українки «Щастя», костюм Мавки для вистави «Лісова пісня» Лесі Українки. Від кінця 1960-х рр. Л. Семикіна розпочинає роботу над тематичними серіями строїв за мотивами скіфосарматського та мистецтва Київської Русі. У процесі роботи над образно-символічним

вирішенням костюмів серії «Скіфський степ», «Княжа доба», «Поліська легенда». Л. Семикіна звертається до матеріалів археологічних експедицій і реконструкцій побуту, які, зокрема, давали їй можливість простежити трансформацію символіко-сакральних функцій костюма. При цьому вона вирізняє його роль як одного з головних чинників, що виконував репрезентативну функцію для представників духовної та соціальної верхівки. Рясно оздоблений сакральними символами, такий одяг був частиною складного, знаково-символічного комплексу.

Разом із захопленням сакральною символікою, важливого значення для Л. Семикіної набуло колористичне та пластичне вирішення костюма – візуалізоване втілення її естетичних пріоритетів і моральних принципів [2]. Тут художниця постає як самобутній інтерпретатор історичних форм, адаптуючи їх для сучасного прочитання. Її образи – це не тільки фантазії на історичну тематику, а й результат синтезу численних вражень від археологічних знахідок, історичних реконструкцій, художньої літератури, пропущених через «фільтри» її художнього бачення. Мисткиня не просто веде діалог з минулим, а своєю творчістю немов нагадує сучасникам: «Дух предків живе в нас. Я звернулася до пам'яті предків. Мені здавалося, що я бачу скіфський степ, чую кінське іржання, брязкання металу. І вночі, коли все стихає, виходить в поле жриця Грифон. Вона ніби розмовляє серцем і душею з природою» [4, с. 3].

Образно-пластичний аналіз серії «Скіфський степ» переконливо доводить, що будь-яку епоху можна зрозуміти не тільки через літопис, історію чи матеріальну культуру, а й через еволюцію одягу. Актуальність цього твердження очевидна і на сучасному етапі історичного розвитку, оскільки дизайн одягу – і повсякденного, і офіційного, – залишається одним з наочних засобів демонстрування соціального статусу людини.

Аналіз морфології одягу свідчить про те, що розробки Л. Семикіної – це спроба відтворення конструктивно-сакральної функції костюму, з наступним втіленням дизайнерської ідеї в матеріалі. Пластична структура її

моделей організована відповідно до функціонального використання, а матеріали й техніка виготовлення максимально повно втілюють задум дизайнера-конструктора. В інтерпретаціях Л. Семикіної одяг, виконаний відповідно до культурних традицій етносу та декорований сакральними символами, був пластичним відтворенням складного знаково-символічного комплексу, що синтезував знання про Всесвіт.

У процесі роботи над костюмами серії мисткиня дійшла висновку, що існування в традиційному українському строї туніко-подібних сорочок, довгого прошитого осінньо-весняного одягу, жіночих головних уборів (і жорсткої форми, і рушникopodobних), техніка й мотиви орнаментики свідчили про ранні й тривалі етнокультурні зв'язки слов'янських народів з азійськими кочовими племенами. Так само, як одяг скіфів і сарматів, авторські строї Л. Семикіної переважно виконані з натуральних тканин, частіше зі щільного сірого сукна, багато оздобленого золотою та срібною аплікацією, яка графічним абрисом нагадує давні письмена й символи. Строї «Сарматський цар», «Тур» мають строгий прямий силует, в основу якого покладено довге скіфо-сарматське вбрання з широкими рукавами.

Згідно з археологічними дослідженнями, верхнім одягом скіф'янок Причорномор'я був халат-кандіс. Він став прообразом більш пізнього виду одягу, у тому числі в східнослов'янських племен. Його носили тільки заможні жінки, які доповнювали весь стрій розкішними головними уборами трьох типів: м'якими – башликами чи ковпаками, твердими – з основою, на яку нашивали золоті фігурні платівки, і стрічковими, оздобленими аплікаціями із золота чи намистом. Аналогічні за силуетом і формою елементи є в авторських моделях Л. Семикіної. Наприклад, у костюмі «Сарматка» прямий довгий силует нагадує кандіс, з характерними довгими рукавами, що ніби звисають з обох боків сукні. Золота парча використана і у вигляді фрагментів головного убору, і для аплікацій (декор у верхній нагрудній частині, геометризований декор нижньої частини вбрання). На особливу увагу

заслуговує розкішний головний убір, зроблений на твердій основі у формі півмісяця, декорованого золотими підвісками.

Для орнаментального оздоблення строїв художниця обрала матеріали, подібні до тих, що використовувалися або могли бути використані при створенні скіфо-сарматського одягу: сукно, парча, фетр, дерево, метал, шкіра. Декоративний ефект підсилювали золота й срібна тканини, з яких мисткиня утворювала орнаментально-пластичний рисунок на нейтральному тлі сукна. Оригінальне художнє вирішення мають орнаменти, розроблені в стилістиці так званого «звіриного» стилю. Головні «персонажі» – олені, коні, птахи – трактовані в яскраво вираженій авторській манері, де органічно злиті пластичний реалізм і абстрактна стилізація.

Людмила Семикіна, як дизайнер одягу, йде шляхом демонстративної символізації, досягаючи при цьому різноманітності орнаментики. Художниця трансформує власне емоційне сприйняття образу у вигляді орнаментального вирішення сюжету. Яскравим прикладом такої інтерпретації є оздоблення нижньої частини костюму «Скіфська жриця Грифон», виконана в техніці аплікації на тканині. В художньому баченні мисткині скіфське сонце трансформується в золотий силует півня, що сповіщає ранок. Нижче зображено лоно природи, олені і маленькі оленята і птахи, що ніби неквапливо спілкуються поміж собою.

Тема давньої символіки отримала продовження в серії костюмів під назвою «Княжа доба», в основу якої покладені розробки художниці на тему Київської Русі. За спогадами Л. Семикіної, після «екскурсів» у історичне минуле її майстерня перетворилася на «штаб княжого одягу» [4, с. 2]. Художнє осмислення форми князівського давньоруського жіночого вбрання можна простежити на прикладі костюму «Галичанка». Його основний об'єм утворює темно-сіре сукно, прикрашене аплікацією в геометричному стилі (верхня частина, пояс). Прямий крій надає строю підкресленої урочистості й монументальності. Для підсилення вагомості образу на плечі моделі одягнуто плащ на кшталт

гіматія з тканини сіро-зеленого кольору, по основному полю якого розташований рослинний орнамент, що нагадує коштовні тканини XII ст.

Семантичне значення образів художниці набуває іншого змісту в контексті її роботи з площиною тканини, поділеною на геометричні сегменти. Кожен сегмент містить змістове та символічне навантаження. Наприклад, костюм «Мирослава» своєю дзвоноподібною формою, окремими елементами на лицевому боці нагадує урочисту одягу візантійських імператорів – далматик, взятий за основу і в розробленні одягу давньоруських князів. Орнаментальне вирішення образу «Мирослави» має декоративні елементи у вигляді солярних символів – кола, хреста, свастики. Іншими словами, у декорі цього костюма основна семантична роль відведена найдавнішим неолітичним символам, що, як уже згадувалося, споконвіку виконували меморіальну, сакральну, символіко-міфологічну функцію.

Не менш цікавою з точки зору образно-пластичного вирішення є серія під назвою «Поліська легенда». Колиска древлян Полісся, порівняно з багатьма регіонами центральної і північної України, зберегло традиційну культуру в максимально чистому вигляді. В інтерпретаціях Л. Семикіної одяг, виконаний відповідно до культурних традицій слов'янських племен з території Полісся і декорований відповідно до традиційних сакральних символів, був пластичним відтворенням складного знаково-символічного комплексу, який синтезував історичну динаміку розвитку традиційних форм одягу, що мали безпосередній зв'язок з формами князівських строїв часів Київської Русі [11]. Строї Л. Семикіної мають багато спільного не тільки з традиційним одягом племен, що мешкали на території Полісся. Вони ідентичні за формою і засобами моделювання пластичної форми з історичними спробами реконструкцій давньоруського одягу: мають схожу викрійку, в основу якої покладене довге вбрання з широкими рукавами, а також елементи декоративного оздоблення. Семантичне наповнення костюмів «Тетерівна», «Князь Тетерів» і «Князь-дерево» художниця трактує як оберіг життєвого циклу. У своєму

дизайнерському вирішенні Л. Семикіна намагається відновити розуміння історичної динаміки розвитку людського буття, роблячи акцент на етноісторичному походженні національного вбрання [12].

Однією з показових творчих робіт у галузі сценічного одягу є авторський проект Л. Семикіної 2000 р. для Київського академічного ансамблю української музики «Дніпро» під назвою «Ті, що походять від Сонця». Цей спектакль є музично-театральною виставою, в основу якої покладені фольклорні слов'янські мотиви. У художньому задумі костюми Л. Семикіної є кольоровим камертоном, який домінує у сприйнятті кожної частини сценічної дії. Так, наприклад, у музичній новелі «Свят-Коло» саяво золотої парчі, з якої виготовлені строї музикантів, викликають глибоку асоціацію із сонячним саявом, якому

присвячена ця частина спектаклю. У музичній новелі «Прийди, Весно!» червоний колір головного убору співачки є символом життя і весняного пробудження сил землі.

Історико-етнографічні аспекти формування одягу, міфопоетична основа авторських костюмів Л. Семикіної 1960–1990-х рр., створених у традиціях скіфо-сарматської культури, слов'ян-язичників і Київської Русі це переконливе свідчення того, як сучасний художник-дизайнер, звертаючись до невичерпного джерела ідей, образів і форм культурної спадщини України, знаходить нові форми духовної та естетичної спадкоємності. Оригінальний дизайн етнічного одягу став новаторською формою переосмислення історичних стилізацій в контексті сучасних трендів в стилістиці одягу.

Література:

1. Васіна З. О. Український літопис вбрання: [Книга-альбом]. – К.: Мистецтво, 2003. Т. 1: 11000 років до н. е. – XIII ст. н. е.: Науково-художні реконструкції. 448 с.: іл.
2. Гардабхадзе І. А. Особливості системного підходу до вирішення актуальних проблем дизайну одягу. *Вісник ХДАДМ*. Х., 2012. Вип. 15. С. 7–10.
3. Інтерв'ю з Л. Семикіною від 23.06.2014 р. Рукопис. Приватний архів О. Папети. 18 арк.
4. Інтерв'ю з Л. Семикіною від 4.08.2014 р. Рукопис. Приватний архів О. Папети. 9 арк.
5. Інтерв'ю з Л. Семикіною від 20.09.2015 р. Рукопис. Приватний архів О. Папети. 8 арк.
6. Інтерв'ю з Л. Семикіною від 10.11.2015 р. Рукопис. Приватний архів О. Папети. 14 арк.
7. Папета О. В. Етнічні мотиви в костюмах Л. Семикіної «Поліська легенда». *Література та культура Полісся*. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2015. Вип. 79. Серія «Історичні науки». 309 с.
8. Папета О. В. Теоретико-методологічний аналіз етнічних мотивів в костюмах Л. Семикіної. Збірка наукових праць: *Етнічна культура в глобалізованому світі*. Одеса, 2015. С. 106–109.
9. Соколюк Л. Проблема національного стилю в українському мистецтві першої третини XX століття. *Мистецтвознавство України*. 2003. № 3. С. 25–31.
10. Стельмашук Г. Традиційні головні убори українців. К.: Наук. думка, 1993. 240 с.
11. Стельмашук Г. Давнє вбрання на Волині. Етнографічно-мистецтвознавче дослідження. Луцьк, 2006. 280 с.
12. Тканко З., Коровицький О. Моделювання костюма в Україні XX століття: Навчальний посібник. Львів: Видавництво «Брати Сиротинські і К», 2000. 96 с.: іл.
13. Український авангард 1910–1930-х років: альбом / [авт.-упоряд. Д. Горбачов]. К.: Мистецтво, 1996. 400 с.
14. Українські авангардисти як теоретики і публіцисти: зб. статей / [упоряд. Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета]. К.: Триумф, 2005. 384 с.
15. Федорук О. Авангард України: Поміж Сходом і Заходом (1910–1930-ті роки). *Мистецтво, фольклор та етнографія слов'янських народів*. К., 1993. С. 5–43.

References:

1. Vasina, Z. O. (2003). *Ukrainskyi litopys vbrannia* [Ukrainian Chronicle of Clothing] (Vol. 1: 11000 Years B.C. – 13th Century A.D.: Scientific and Artistic Reconstructions). Kyiv: Mystetstvo. [in Ukrainian].
2. Hardabhadze, I. A. (2012). *Osoblyvosti systemnoho pidkhodu do vyrishennia aktualnykh problem dyzainu odiahu* [Features of the Systematic Approach to Solving Current Problems in Clothing Design]. *Visnyk KhDADM – Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*, (15), 7–10. [in Ukrainian].
3. Interview with L. Semikina, June 23, 2014. Manuscript. Private archive of O. Papeta. 18 sheets.
4. Interview with L. Semikina, August 4, 2014. Manuscript. Private archive of O. Papeta. 9 sheets.

5. Interview with L. Semikina, September 20, 2015. Manuscript. Private archive of O. Papeta. 8 sheets.
6. Interview with L. Semikina, November 10, 2015. Manuscript. Private archive of O. Papeta. 14 sheets.
7. Papeta, O. V. (2015). Etnichni motyvy v kostiumakh L. Semikinoi "Poliska lehenda" [Ethnic Motifs in L. Semikina's Costumes "Polissia Legend"]. *Literatura ta kultura Polissia – Literature and Culture of Polissia*, (79), 309. Nizhyn: Nizhyn Mykola Gogol State University. [in Ukrainian].
8. Papeta, O. V. (2015). Teoretyko-metodolohichniy analiz etnichnykh motyviv v kostiumakh L. Semikinoi [Theoretical and Methodological Analysis of Ethnic Motifs in L. Semikina's Costumes]. *Etnichna kultura v globalizovanomu sviti – Ethnic Culture in the Globalized World*, 106–109. Odesa. [in Ukrainian].
9. Sokoliuk, L. (2003). Problema natsionalnoho styliia v ukrainskomu mystetstvi pershoi tretyny XX stolittia [The Problem of National Style in Ukrainian Art of the First Third of the 20th Century]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy – Ukrainian Art Studies*, (3), 25–31. [in Ukrainian].
10. Stelmaschuk, H. (1993). *Tradytiini holovni ubory ukraintziv* [Traditional Headwear of Ukrainians]. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian].
11. Stelmaschuk, H. (2006). *Davnie vbrannia na Volyni: Etnohrafichno-mystetstvoznave doslidzhennia* [Ancient Clothing in Volyn: Ethnographic and Art Historical Research]. Luts'k. [in Ukrainian].
12. Tkanko, Z., & Korovytskyi, O. (2000). *Modeliuvannia kostiuma v Ukraini XX stolittia* [Costume Modeling in Ukraine of the 20th Century]. Lviv: Vydavnytstvo "Braty Syrotynski i K". [in Ukrainian].
13. Horbachov, D. (Ed.). (1996). *Ukrainskyi avanhard 1910–1930-kh rokiv: Alboom* [Ukrainian Avant-garde of the 1910s–1930s: Album]. Kyiv: Mystetstvo. [in Ukrainian].
14. Horbachov, D., Papeta, O., & Papeta, S. (Eds.). (2005). *Ukrainski avanhardysty yak teoretyky i publitsysty: Zbirka statei* [Ukrainian Avant-gardists as Theorists and Publicists: Collection of Articles]. Kyiv: Triumf. [in Ukrainian].
15. Fedoruk, O. (1993). *Avanhard Ukrainy: Pomizh Skhodom i Zakhodom (1910–1930-ti roky)* [Ukrainian Avant-garde: Between East and West (1910s–1930s)]. *Mystetstvo, folklor ta etnografia slovianskykh narodiv – Art, Folklore and Ethnography of Slavic Peoples*, 5–43. [in Ukrainian].

УДК 7.05:62: 7.03/.038

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.19>**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

НАРАТИВНІ ТА КОНТЕКСТУАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ СУЧАСНОГО КОЛАЖУ (НА ПРИКЛАДІ ОБРАЗІВ МІСТА У ТВОРАХ 2010–2020-ТІ РР.)

Стаття присвячена дослідженню наративних та контекстуальних особливостей колажу на прикладі художнього образу міста у творчості сучасних митців Західної Європи та США. Аналізується творчість відомих сучасних художників С. Гаяра, З. Камілла, Е. Келлі, Я. Воллеса, Я. Голдінга, для яких колаж є важливим аспектом авторської художньої мови.

У статті стверджується, що оповідність (наративність) та контекстуальні узагальнення складають важливу частину сучасної художньої мови колажу, що пов'язано як з природною здатністю цього виду мистецтва до компілятивної образності, так і з його міжвидовим статусом. Авторка робить висновок, що в сучасному мистецтві колаж спирається на оповідність та контекстуальність як на специфічні засоби інтерпретації художньої образності, які дозволяють за допомогою властивих виражальних засобів (колірних, формальних, композиційно-пластичних, текстурних тощо) побудувати особливе художнє висловлювання. Його характеристиками є фрагментарність, акцентування на образному узагальненні, широке використання провокативних та маніпулятивних прийомів (зокрема, деструкції, інверсії та реконтекстуалізації).

Звернення художників до потенціалу міського пейзажу та загалом образності міста потребує дослідження сюжетно-тематичної складової творів, що показує аналіз серій та окремих картин З. Камілла, Я. Голдінга, С. Гаяра та інших митців. Підкреслено, що практично в усіх проаналізованих випадках саме наративна складова тематичного репертуару творів, а також інтерпретація контекстуальних зв'язків між об'єктами, героями та вираженням художніх ідей, формує авторську художню мову.

Ключові слова: колаж, арт-дизайн, образотворче мистецтво, contemporary art, міський пейзаж, образ міста, documenta, Венеційська бієнале.

Pedan Inna. NARRATIVE AND CONTEXTUAL FEATURES OF THE ARTISTIC LANGUAGE OF MODERN COLLAGE (ON THE EXAMPLE OF CITY IMAGES IN ARTWORKS OF 2010–2020)

The article is devoted to the study of the narrative and contextual features of collage on the example of the artistic image of the city in the work of contemporary artists of Western Europe and the USA. The author focuses on the work of famous contemporary artists S. Gaillard, Z. Camille, E. Kelly, J. Wallace, J. Golding, for whom collage is an important aspect of the author's artistic language.

The article argues that narrative (narrativeness) and contextual generalizations are an important part of the modern artistic language of collage. In the author's opinion, this is due to the compilation of collage, as well as its interspecific status. The author concludes that in contemporary art, collage relies on narrative and contextuality as specific means of interpreting artistic imagery. It is these means that allow for the construction of artistic expression using expressive means (color, formal, compositional, textural, etc.). Its characteristics are fragmentation, emphasis on figurative generalization, and extensive use of provocative and manipulative techniques (in particular, destruction, inversion, and recontextualization).

The artists' appeal to the potential of the urban landscape and the imagery of the city in general requires special attention to the plot and thematic component of works of art. This is shown by the analysis of series and individual paintings by Cyprien Gaillard, Ian Wallace, Camille Zakharia, Ellsworth Kelly and other artists. The author emphasizes that in almost all cases studied, this requires attention to the narrative component of the thematic repertoire of artworks and the interpretation of contextual connections between objects, characters, and the expression of artistic ideas.

Key words: collage, art design, fine arts, contemporary art, cityscape, image of the city, documenta, Venice Biennale.

Вступ. Практично до кінця 1990-х рр. в образотворчому мистецтві колаж був присутній у двох формах: як художній прийом поряд з іншими способами репрезентації візуального; як самостійний вид мистецтва, що має власні мистецькі цілі, інструментарій та специфічну художню риторичку. В обох випадках колажна образність зверталась до усталеного набору прийомів та технік, поширюючи власну систему виражальних засобів практично на усі жанрові та видові художні напрямки. Важливе місце серед них посідала і міська образність, репрезентована як жанровими, так і художньо-образними засобами.

До факту появи «цифрового повороту», періоду наприкінці 1980-х – на початку 1990-х рр. в розвитку сучасного мистецтва, коли цифрові технології проявили себе як частина інструментарію художньої мови, колаж функціонував у звичному аналоговому контексті. У цей період часу його природна зручність для творчих начерків та етюдності стала важливим фактором поширення колажних практик та формування на основі колажу повноцінної художньо-видової системи. Не в останню чергу це стосувалося і образності міста, міського пейзажу, архітектурних репрезентацій та, звісно, естетики міського буття.

Наприклад, зазначена особливість проявила себе у роботах *Елсворд Келлі (Ellsworth Kelly)*, для якої колаж став творчою лабораторією у створенні інсталяцій та скульптури [10, с. 2–3]. В серії «Колажі-поштівки» (1980-ті рр.) художниця використала прийоми формальної деструкції, що об'єднали пейзажні, портретні та сюжетно-побутові мотиви у спільне художнє висловлювання. На цьому тлі міський пейзаж виявився найбільш гнучким, засвідчивши особливість пластичної поведінки архітектурно-просторових ландшафтів на противагу, наприклад, виразному травматизму тілесних деструкцій (рис. 1).

Властивість міського простору виступати тлом для соціокультурних акцентів демонструє наприкінці 1980-х і творчість *Яна Воллеса (Ian Wallace)*, яка є своєрідним продовженням творчих пошуків відомого американського митця *Ромаре Бардена (Romare Bearden)* (рис. 2).

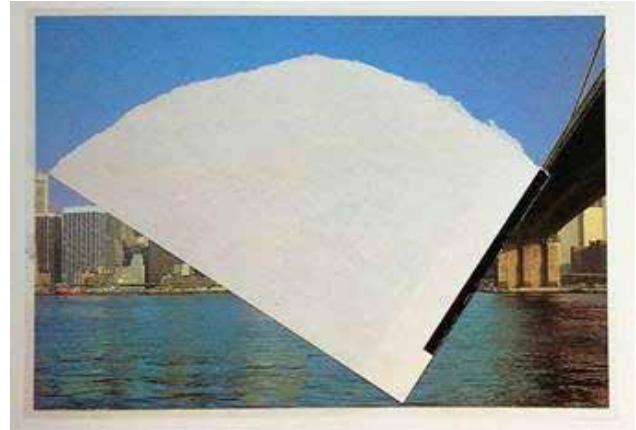


Рис. 1. Е. Келлі. «Колажі-поштівки». Фотографія, папір, аплікація. 1980-ті рр.

У серії «Дослідження моїх героїв на вулицях» Воллес використовує можливості колажної фотографії для репрезентації «міських невидимок»: мешканців мегаполісів, що маргіналізовані за певними ознаками (раси, статті, віку тощо). Як і в роботах Елсворд Келлі, художник в технічному сенсі спирається на прийоми моноколажування (власне, ретушованої фотографії), які дозволяють виявити візуальні закономірності у точках зору на проблему (рис. 3).

Важливо підкреслити, що на відміну від колажів Бардена, які у 1970-х рр. розглядалися як живописні нариси з життя чорношкірої Америки, замкненої на власній субкультурі [13, с. 15–16], роботи Воллеса є прикладами протестного мистецтва. У його межах колаж



Рис. 2. Р. Барден. «Стемпінг Граунд». Авторська колажна техніка. 1971 р.



Рис. 3. Я. Воллес. Фрагмент з серії «Дослідження моїх героїв на вулицях». Фотографія, папір, аплікація. 1980-ті рр.

набуває художньої гостроти, а міські ландшафти стають візуальними доказами соціальних проблем.

Підсумовуючи вищезазначене, звернемо увагу на те, що на початку нового століття, в умовах чергової трансформації художнього змісту образотворчого мистецтва та зміни його технічно-образної парадигми, колаж стає повноцінним учасником «цифрового повороту». Наразі, як об'єкт актуальних мистецьких практик, колаж акумулює кілька взаємопов'язаних між собою моделей репрезентації, які актуалізують проблематику принципів колажування у сучасному художньому мисленні.

Таким чином, **метою дослідження** є оповідні та контекстуальні особливості сучасної художньої мови колажу, розглянуті на прикладі міської образності. В центрі нашої уваги перебуває творчість західних митців початку ХХІ ст., що в тому чи іншому аспекті звертались до зазначеної проблематики, розглядаючи міські пейзажі або форми художнього представлення міських культур як колажних за змістом, формою та напрямками виразності.

Матеріали і методи. Проблематика дослідження дозволяє сфокусувати історіографію питання на роботах вчених, які або безпосередньо торкалися аналізу мистецтва колажу у зазначеному теоретичному аспекті, або пов'язані із інтерпретацією митців, що складають джерельну базу публікації.

Щодо першого, відмітимо публікації В. Тарасова, Н. Мархайчук та М. Конєвої, що присвячені аналізу одного з найвідоміших представників мистецтва колажу в Україні С. Параджанова [3]. Зокрема вчені виділяють декілька ключових ознак «колажності», серед яких звертають на себе увагу інтертекстуальність та схильність до пошуку універсальної художньої мови, що є найбільш вираженими видовими рисами колажу як художньої системи [3, с. 82–83]. На наш погляд, ця широка палітра властивостей, що характеризує потенціал мистецтва колажу, робить очевидною його здатність до художніх трансформацій, які, у свою чергу, потребують уваги до нарративу і контексту.

Серед дослідників, які вивчають творчість художників, які обрані нами для аналізу, відмітимо дослідження Гаранс Шабер (Chabert, G.) [7], Сета Томпсона (Thompson, S.) [14], Андре Гейда (Gayed, A.) [9], Кетрін Вуд (Wood, C.) [15], а також узагальнюючу працю Річарда Бреретона (Richard Brereton) [12].

Насамкінець підкреслимо, що колаж неодноразово виступав об'єктом нашого власного аналізу як у публікаціях з образотворчого мистецтва [1], так і в студіюванні сучасного арт-дизайну [2]. Не буде зайвим згадати і наш художній досвід в створенні та експонуванні колажних творів в Україні та за кордоном, який дозволяє сформулювати коректну компаративну стратегію дослідження (участь у експозиції Міжнародної бієнале ремесел і творчості REVALATIONS (м. Париж, 2019 р.); персональний дизайн-проект «КУРАЖ / МОНТАЖ» у рамках міжнародної трієнале екологічного плакату «4 Блок» (Харків, Муніципальна Галерея, 2021 р.); персональна виставка «КОЛИС-КОВА \ BERCEUSE» у Культурно-інформаційному центрі при Посольстві України у Франції (м.Париж, 2023 р.).

Результати. Робочою гіпотезою статті є припущення, щодо домінування у сучасній колажній художній мові двох компонентів, взаємодія яких породжує синергію художньо-образного рішення. Серед них: *наративність*, як засіб звернення, що генерує цілісність сприйняття художнього образу; та орієнтованість на *пошук та виявлення художнього контексту*, у якому посилюється виражальна здатність окремих елементів колажу. Розглянемо кожен компонент на прикладі творів актуального мистецтва поч. ХХІ ст., які в тому чи іншому аспекті звертаються до розв'язання визначних нами завдань.

З огляду на свою природну здатність до багатопланової та одночасної передачі кількох змістовних ідей, колаж набуває особливої сюжетно-образної сили. У багатьох творах, що віднесені нами до зазначеної групи, поєднання різних за своєю художньою силою та значенням елементів, породжує синергію цілісного висловлювання.

Показовим прикладом наративу в практиці сучасного колажу є проект «Анатомія шпалер» Майкла Хаджистіллїса та Стефаноса Роїмпаса (*Michalis Hadjistyllis and Stephanos Roimpas*). Вперше він був представлений у рамках 14-ї Міжнародної бієнале архітектури у Венеції у 2014 році як частина спільної експозиції Кіпрського павільйону.

Назва серії колажів має приховане метафоричне звучання, яке визначає ставлення авторів до проблеми репрезентації архітектурної спадщини Кіпру, як, свого роду, «культурного конструктора», що складається з чималої кількості етнічних та соціальних нашарувань.

Метафора «шпалер» пов'язана з темою художньо-естетичних оболонок міського простору та країни загалом, які нашаровуються одна на одну, створюючи неповторний асамбляж культурних змістів та ландшафтів. Архітектура як наслідок певного простору є своєрідною культурною «упаковкою» міста. З точки зору митців, її візуальні особливості визначає поєднання природного рельєфу із соціальним середовищем. Відтак, архітектура, особливо у ситуації репрезентації ідентичності певної спільноти, насамперед представляє територію (місце локалізації ідей,

змістів та цінностей), розкриваючи її базові історичні, етнічні, художні та інші образи (рис. 4).

Як вважають митці, колажі є спробою розкрити бурхливе історичне минуле, перш за все, міста Нікосії, столиці острова Кіпр. Роботи серії є алегоріями, в яких за допомогою окремих деталей (часто наперед зрозумілих глядачеві) розкриваються певні аспекти міської історії. Звісно, це потребує роботи із контекстом (передусім, історичним та соціокультурним), проте художники розраховують на зацікавленість глядача проблемою міського життя та його мотивацію щодо візуального заглиблення у зміст творів. У цьому сенсі звернемо увагу, що Майкл Хаджистіллїс та Стефанос Роїмпас вважають пошук «свого» глядача частиною художнього змісту колажних творів, у певному сенсі відбираючи тих, хто здатен до інтерпретації такої непростої історії [6, с. 170].

З точки зору митців, множинність уявних ландшафтів та накладання фантазмагоричних зображень на реально існуючі публічні архітектурні бренди, показує універсальний художній характер Кіпру. Острів нагадує

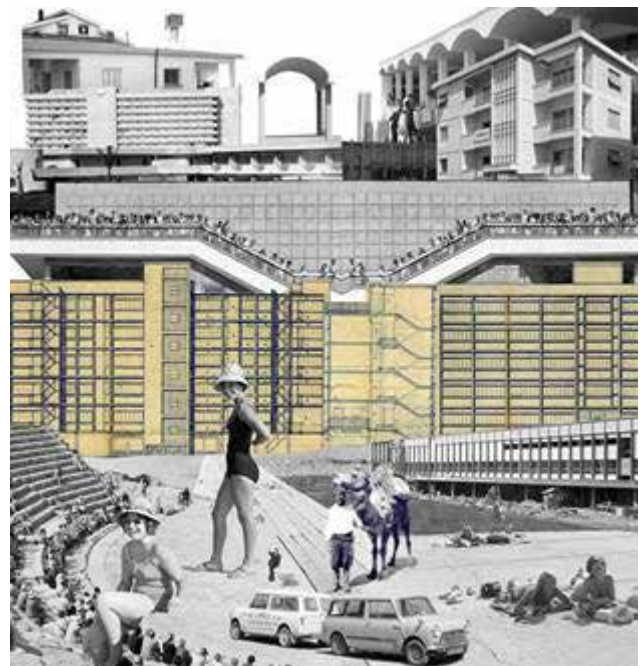


Рис. 4. М. Хаджистіллїс, С.Роїмпас. Фрагмент з серії «Анатомія шпалер». Фотографії, вирізки з журналів, колажування. 2014 р.

мультикультурну мозаїку, яку можна зрозуміти як суміш цивілізацій та культур, на чому наполягають автори. Важливо, що багатшарове минуле міста Нікосія, як центрального «персонажу», настільки різноманітне і різновекторне в культурному сенсі, що, на думку митців, його представлення у традиційних жанрах образотворчого мистецтва неминуче породжує колажність.

«Шпалери» формують певну візуальну модель основних культурних періодів «напластування» історії міста, етапів його забудови, які Хаджистілліс та Роїмпас демонструють як низку сюжетів, що в оповідному сенсі змагаються за право бути переказаними першочергово. У роботі дуже помітні елементи абстрактного висловлювання, де глядач контактує з формою, лінією, візерунком, що звільняє від конкретики місця. Це також не є випадковістю, адже автори проекту наполягають на тому, що глядач має відмовитися від буквального вивчення архітектурних та ландшафтних елементів, намагаючись сприйняти мультикультурність Кіпру як цілісність (рис. 5).

Колаж у візуальному сенсі містить виразні посилання на відомий проект А. Бреші, Р. Печчіолі, Д. Фіоренцолі «Зіккурат. Лінійне місто Флоренція» (1969 р.), хоча в сюжетному сенсі і не звертається до проблематики урбанізму та концептуалізації міських просторів (рис. 6).



Рис. 5. М. Хаджистілліс, С. Роїмпас.
Фрагмент з серії «Анатомія шпалер».
Фотографії, вирізки з журналів, колажування.
2014 р.

Досить часто колажні твори розраховують на залучення (уявне або безпосереднє) додаткових просторів, сторонніх висловлювань, об'єктів для більш виразного формулювання художньої ідеї або створення повноцінної сюжетної образності.

Прикладом такого залучення художнього контексту є творчість Якоба Колдінга (Jakob Kolding), сучасного художника з Данії. Головною темою його робіт є дослідження міського простору як носія особливої естетики та унікальної художньої образності, що поєднує ландшафти, картини міського буття, а також спирається на специфічні «міські» кольори та форми. Колажі Колдінга графічні, що часто надає їм зовнішньої схожості з ретушованими фотографіями або відсилає до практик фотомонтажу середини ХХ століття (рис. 7).

Вивчаючи вуличні культури та способи їхньої взаємодії, він свідомо обирає саме колаж як основний тип візуального висловлювання, мотивуючи це природною здатністю міста до фрагментації. Вкотре звертаємо увагу на цю рису мистецтва колажу, яка приваблює багатьох авторів: можливість поєднати в межах однієї точки зору кілька явищ, які у реальній дійсності перебувають між собою на помітній дистанції.

Наприклад, розвиваючи тему архітектурного урбанізму як естетичної оболонки міста (зокрема Амстердама та Берліна – двох його улюблених для аналізу міст), він зіштовхує

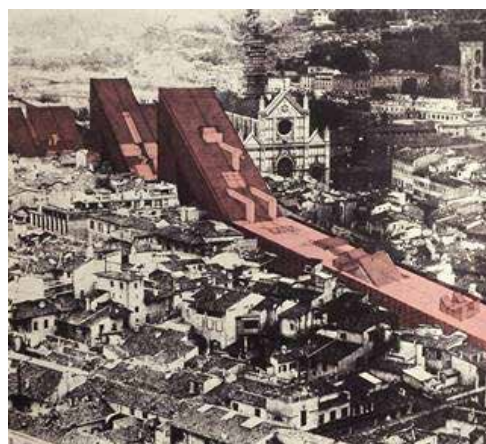


Рис. 6. А. Бреші, Р. Печчіолі, Д. Фіоренцолі.
«Зіккурат. Лінійне місто Флоренція».
Фотографія, ретуш, колажування.
1969 р.



Рис. 7. Я. Колдінг. «Деталь вітрини в хмарочосі МСАChicago». Фотографії, колажування. 2013 р.

різні соціальні середовища, що є носіями альтернативних естетичних контекстів (наприклад, бізнесмени та скейтбордисти). Напруженість їхньої взаємодії у нейтральному міському ландшафті формує дуже цікавий контекст твору, в якому колаж є виправданим і з технічної, і з образної точки зору.

За словами митця, для його творів вкрай важливо уникати однієї реальності, яка нібито переважає над усіма іншими реальностями. Місто має багато способів структуривання, воно є колажним за своєю сутністю, тому «окремі елементи, з яких воно складається, ніколи не мають одного стабільного та завершеного значення». Таким чином, за своєю природою «колаж завжди вказує на важливість контексту і часто повторне використання одних і тих самих елементів нагадує використання слів зі словника» [11, с. 21].

На наш погляд, не випадковим є те, що в окремих творах Голдінг звертається до прийому посилення візуального ефекту додатковими аудіальними засобами, додаючи до експозиції твору звуки міста або специфічні словесні маркери середовища, які допомагають глядачеві зорієнтуватись та безпосередньо відчувати цей «словник» образів міста.

Контекстуальна складова проявляється і в пошуку посилення художньої виразності міського пейзажу. Цей жанр Колдінг вважає найкращим методом осмислення художньої сутності складного простору міста, що

поєднує людей, форми та моделі поведінки (ритуали). За його словами, кожен використаний у колажному творі елемент посиляється на певну дійсність поза межами самої роботи, пропонуючи глядачеві багатошаровий та складний досвід, в якому «контекст завжди має значення». Важливо, що для митця колаж не має альтернативи, оскільки, за його словами, навіть коли робота не виглядає як колаж, художник все одно «думає колажним способом». «Мені подобається, – підкреслює Голдінг, – як у процесі роботи над ідеєю ви можете створити власний словниковий запас, щось дуже особисте, але створене лише зі знайдених зображень. Отже, ніщо не виникає з нічого» [12, с. 101].

У 2013 році Якоб Голдінг розпочав серію експериментів із включенням колажу в інсталяцію, тим самим вкотре актуалізувавши питання контексту твору як ключове. Наприклад, у проєкті «Акт балансу» дерев'яні силуети в натуральну величину, скомпоновані з фанери із колажними вставками, відверто провокують глядача на скульптурні та предметно-просторові міркування, хоча в концептуальному сенсі колаж лишається основним засобом оповіді. Голдінг знову створює міський пейзаж, але цього разу як фрагмент псевдо-реального простору. Об'єкти буквально формують фрагмент умовного міського середовища, від імені якого промовляє колаж (рис. 8).

У рамках 55-ї Венеціанської бієнале серію колажів, що ґрунтуються на контекстуальній репрезентації, представив канадський художник *Захарія Камілла (Camille Zakharia)*. Проєкт має дивну назву «с/о» (2013), що можна перекласти як скорочену транслітерацію від «care of» – «за адресою» (рис. 9).

Така поштова ремарка пов'язана із кількома обставинами. Насамперед, це низка своєрідних візуальних «записів», які Камілла відтворив як аналог подорожнього щоденника. Вони охоплюють великий проміжок часу завдовжки три десятиліття і різні регіони, включно із США, Грецією, Туреччиною, Канадою і Бахрейном. Роботи серії створені на основі авторських фотографій, які поєднують місця, людей та контексти, а також



Рис. 8. Я. Колдінг. «Balance Act». Інсталяція із елементами колажування. 2013 р.

намагаються за допомогою колажної фрагментації виявити (або побудувати) зв'язки між ними.

Як зазначає сам Камілла у коментарях до проекту, найкращим словесним відповідником його художньої ідеї є *відсторонення* / *відторгнення*: місця, спогадів, фізичних можливостей присутності. Художник зазначає: «Я відчуваю, що в мене немає коріння у певному місці, фізичному чи духовному. Проте, я завжди багато працював, щоб створити міцні зв'язки з місцями, в яких я жив. То ж я намагаюся бути частиною місцевого цілого,

долучатися до місцевої культури та дружити з людьми, що тут живуть. Тим не менш, питання про належність до чогось або когось завжди було для мене темою, яка інтригує. Мені завжди було цікаво, як це – бути міцно пов'язаним із місцем» [5, с. 85].

Як підсумовує Андре Гейд, колажі Камілла Захарії у цьому проекті демонструють два протилежні стани крос-культурності: «прагнення до приналежності» та «культурне відчуження» [9, с. 99-100], що також можна інтерпретувати не тільки з точки зору сюжетного тематизму, але й з позиції здатності колажної естетики до поєднання протилежностей.

По-друге, важливою рисою контекстуального характеру серії є мозаїковий принцип техніки виконання. Візуальний простір кожного твору сформований однаковими квадратними модулями-фотографіями. За словами Камілла, їх фактура та сам «килимний» принцип розташування має нагадувати про традиційну близькосхідну кераміку, що в якості художнього жесту підкреслює включеність певного моменту життя автора до відповідного культурного контексту. Художник наголошує на тому, що модулі розглядаються ним як аналогія смальти в мозаїці, що

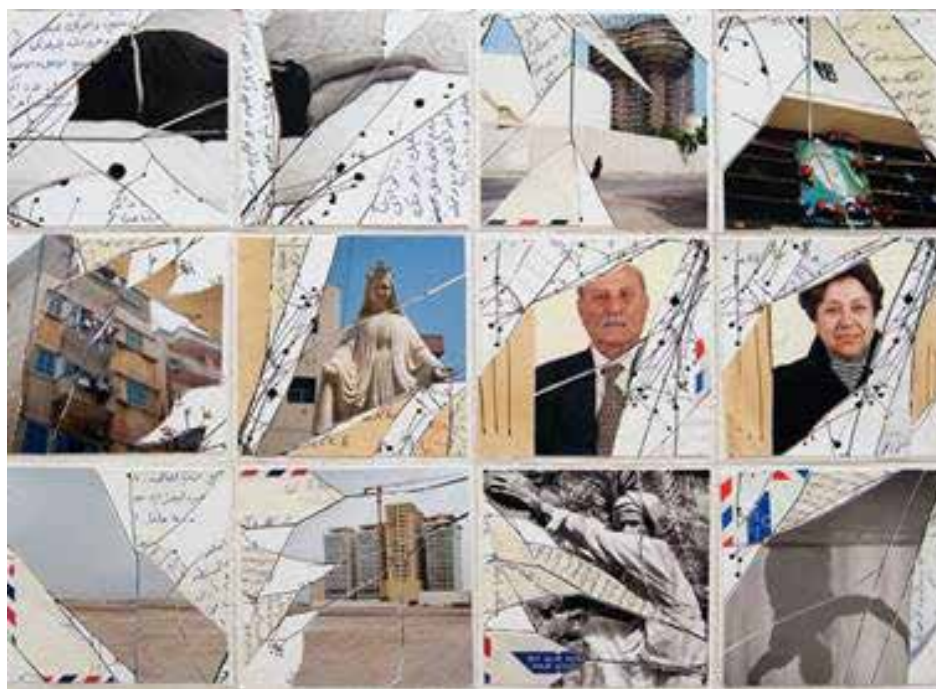


Рис. 9. З. Камілла. «C/O». Фотографія, колажування, авторська графіка. 2013 р.

з символічної точки зору позначає множинність та розмаїття зв'язків із місцем пам'яті. Практично кожен модуль-квадрат містить графічне доопрацювання, зокрема у вигляді «рамки» поштового авіа конверту – авторського символу часу, пам'яті та спогадів.

В даному разі, звернемо увагу на висновок Сета Томпсона, щодо більш ранніх творів Камілла, який є актуальним і в аналізі зазначеного проекту. Вчений наголошує на тому, що мотивом образності його творів є не тільки зрозуміле бажання художника до висловлювання, але й усвідомлення фрагментарності колажу як методу документування, без якого «культуру можна стерти як несуттєву» [14, с. 23].

Серія складається із низки стендів, які сформовані у горизонтальне полотно. Таку форму експонування Камілла вже використовував у своїх попередніх проектах, зокрема у колажній серії «Приналежність» (2010 р.), яка була присвячена вивченню локальної культурної ідентичності. Героями цієї розповіді стали іноземці, які мешкають у Бахрейні. Художник запропонував їм пояснити сутність поняття «приналежність». Поєднуючи вербальне (написане) та візуальне (портретоване), Камілла поєднав різні типи образності у спільному колажному просторі, який навмисно презентувався як розгорнута лінійна історія, яку можна «читати» різними способами, але лише в рамках запланованого авторського контексту (рис. 10). Таку стратегію репрезентації Камілла використав і для серії «с/о», яка містить чимало формальних посилань на проект «Приналежність».

Як контекстуальне висловлювання використовує колаж художник з Франції *Cyprien Gajard* (Cyprien Gaillard), твори якого експонувалися у рамках 54-ї бієнале у Венеції. Серед його робіт виділимо серію з дванадцяти колажів «Повені Старого та Нового Світу» (2011 р.). Як і в роботах Камілла або Голдінга, його колажі мають фотографічну основу, яка пов'язана із певними аспектами образності міського пейзажу (архітектурні бренди, публічні місця, типи поведінки тощо). Кетрін Вуд звертає увагу на те, що міркування Гаяра передусім спрямовані на «пам'ятки»



Рис. 10. З. Камілла. «Зрощуйте власний сад». Фотографія, колажування. 1998 р.

та «ритуали» антропогенного середовища, яким є місто у будь-якому своєму значенні [15, с. 174]. В «Повенях ...» Гаяр звертається до інтерпретації міського середовища Берліна, Парижу та Амстердаму, проте, на відміну від попередніх прикладів, інакше використовує зв'язок із контекстом (рис. 11).

В сюжетному сенсі колажі Гаяра представляють собою фотографії вуличних ландшафтів (як авторських, так і знайдених), які скомпільовані із етикетками від упаковки або тари масових брендів. На думку митця, міський контекст неможливо прочитати за рамками культури споживання, яка неодмінно поєднує



Рис. 11. С. Гайяр. Фрагмент серії «Повені Старого та Нового Світу». Поштова листівка, етикетка. 2011 р.

два аспекти суто міського буття: ландшафт та повсякденність [8, с. 34–35].

Гаранс Шабер, один з дослідників творчості Гаяра, звертає увагу на руйнування «кліше, пов'язаних з правилами репрезентації ландшафту», що простежується у роботах митця на прикладі поєднання міських пейзажів із слідами культури споживання [7, с. 1].

Важливо відзначити, що вибір етикетки як колажного матеріалу не випадковий, оскільки це надає змогу художнику поєднати не тільки уявні контексти місця та побуту, але й залучити до діалогу висловлювання власне фотографії та графічного дизайну (етикетки), які, з точки зору глядача, обмінюються образними смислами (рис. 12).

Як зазначають В.Тарасов та Н.Мархайчук, для багатьох митців-колажистів є характерним «відмова від цілого ряду можливостей техніки колажування, аби виявити особливості естетики знайдених фотографій та сформувати простір діалогу між ними, виступаючи в ролі посередника» [4, с. 31], що, на наш погляд, характеризує і художню манеру С. Гаяра.

Висновки. Таким чином, оповідність (нарративність) та контекстуальні узагальнення складають важливу частину сучасної художньої мови колажу. З одного боку, це можна пояснити природною здатністю цього виду мистецтва до компілятивної образності. Колаж є особливим видом мистецтва, який

перебуває на межі декількох художніх практик, залучаючи до свого художнього інструментарію живописні, графічні та дизайн-компоненти.

Проаналізовані нами художні твори дозволяють констатувати, що в сучасному мистецтві колаж спирається на нарративність та контекстуальність як на специфічні засоби інтерпретації художньої образності, які дозволяють за допомогою властивих виражальних засобів (колірних, формальних, композиційно-пластичних, текстурних тощо) побудувати особливе художнє висловлювання. Його характеристиками є фрагментарність, акцентування на образному узагальненні, широке використання провокативних та маніпулятивних прийомів (зокрема, деструкції, інверсії та реконтекстуалізації).

На наш погляд, не є випадковим звернення художників до потенціалу міського пейзажу та, у більш широкому сенсі, образності міста. Природна здатність колажу до фрагментарності та виражена формальна технічна деструкція, потребують особливої уваги до сюжетно-тематичної складової. Серії та окремі картини З. Камілла, Я. Голдінга, С. Гаяра та інших розглянутих нами авторів показують те, наскільки важливо для митців надавати своєму глядачеві очевидні ознаки авторської художньо-образної репрезентації. Практично в усіх випадках це потребує уваги до нарративної складової тематичного репертуару творів та інтерпретації контекстуальних зв'язків між об'єктами, героями та вираженням художніх ідей.

Перспектива подальшого дослідження винесеної у заголовок проблематики може бути окреслена наступним колом питань, які характеризують потенційний актуальний простір дослідження: 1) на якому мистецькому ґрунті існує та розвивається сучасна колажна художня мова? 2) чому естетика колажу схильна до постійного залучення додаткових виражальних засобів? 3) чим можна пояснити актуальність художніх рішень, сформульованих на початку ХХ століття, у межах сучасного мистецтва колажу?



Рис. 12. С. Гайяр. Фрагмент серії «Повені Старого та Нового Світу». Фотографії, етикетка. 2011 р.

Література:

1. Педан І. Колаж в арт-дизайні: становлення та художні особливості. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2015, № 2. С. 44–49.
2. Педан І. Художні властивості природних матеріалів у предметному дизайні: наслідування та інтерпретація. *Культура України*. 2022, № 77. С. 65–72.
3. Тарасов В., Мархайчук Н., Конєва М. Collage as the basis of creative methodology of Sergey Paradzhanov. *Культура України*. 2021, № 74. С. 81–89.
4. Тарасов В., Мархайчук Н. Особливості художньої мови фотографії у контексті міжвидових трансформацій: фото-реді-мейд та фотоколаж (на прикладі зарубіжних проєктів венеційської бієнале 2010–2020-х рр.). *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна, серія «Теорія культури і філософія науки»*. 2023, № 68. С. 25–35.
5. Banash D. Critique: collage and the politics of the cut. *Invention: newspapers, advertising, and the origins of collage*. Collage Culture. Brill Academic Publishers, 2013. P. 81–171.
6. Buoli, A. Border research from design cultures: Cyprus Pavilions at the Venice Architecture Biennale as transformative proposals for Nicosia's borderscapes. In: *Liminality, Transgression and Space Across the World*, 2024. P. 166–182.
7. Chabert, G. Cyprien Gaillard: Geographical Analogies. Critique d'art. *The International Review of Contemporary Art Criticism*, 2011, № 37. P. 1–2.
8. Gaillard, C. In Conversation: Cyprien Gaillard and Susanne Pfeffer. Cyprien Gaillard: The Recovery of Discovery. 2012. P. 33–49.
9. Gayed, A. Cross-Cultural Museum Bias: Undoing Legacies of Whiteness in Art Histories. *Asian Diasporic Visual Cultures and the Americas*. 2022, № 7(1-2). P. 77–101.
10. Godfre Leung. Review of Ellsworth Kelly: Catalogue Raisonné of Paintings, Reliefs, and Sculpture, Vol. 1, 1940–1953. *Panorama: Journal of the Association of Historians of American Art*. 2016, № 2. P. 1–18.
11. Like Shadows. A Conversation between Jacob Proctor and Jakob Kolding. In: Kolding. (2008). When was the future? University of Michigan Museum of Art. P.21–28.
12. Roberts C., Brereton R. Cut & paste: 21st-century collage. Hachette, 2011. 208 p.
13. Stanislaus G. C. Archetypes, Aesthetics, and Culture in the Life and Art of Romare Bearden (1911–1988). *Jung Journal (C.G. Jung Institute of San Francisco)*. 2022. № 16(3). P. 14–37.
14. Thompson S. Home in the Age of Globalization. *Afterimage (University of California Press)*. 2008. № 36(1). P. 23.
15. Wood C. Cyprien Gaillard. *Artforum International*. 2009, № 47(6). P. 172–176.

References:

1. Pedan, I. (2015). Kolazh v art-dyzaini: stanovlennia ta khudozhni osoblyvosti [Collage in art design: formation and artistic features]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, (2), 44–49 [in Ukrainian].
2. Pedan, I. (2022). Khudozhni vlastyvoli pryrodnykh materialiv u predmetnomu dyzaini: nasliduvannia ta interpretatsiia [Artistic properties of natural materials in object design: imitation and interpretation]. *Kultura Ukrainy*, (77), 65–72 [in Ukrainian].
3. Tarasov, V., Markhaichuk, N., & Konieva, M. (2021). Collage as the basis of creative methodology of Sergey Paradzhanov. *Kultura Ukrainy*, (74), 81–89 [in Ukrainian].
4. Tarasov, V., Markhaichuk, N. (2023). Osoblyvosti khudozhnoi movy fotohrafii u konteksti mizhvydovykh transformatsii: foto-redi-meid ta fotokolazh (na prykladi zarubizhnykh proektiv venetsiiskoi biennale 2010–2020-kh rr.). [Peculiarities of the artistic language of photography in the context of interspecific transformations: photo-ready-made and photo collage (on the example of foreign projects of the Venice Biennale 2010–2020s)]. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V.N.Karazina, seriia «Teoriia kultury i filosofii nauky»*, (68), 25–35 [in Ukrainian].
5. Banash, D. (2013). Critique: collage and the politics of the cut. *Invention: newspapers, advertising, and the origins of collage*. Collage Culture. Brill Academic Publishers, 81–171.
6. Buoli, A. (2024). Border research from design cultures: Cyprus Pavilions at the Venice Architecture Biennale as transformative proposals for Nicosia's borderscapes. In *Liminality, Transgression and Space Across the World* (pp. 166–182). Routledge.
7. Chabert, G. (2011). Cyprien Gaillard: Geographical Analogies. *The International Review of Contemporary Art Criticism*, (37). 1–2.
8. Gaillard, C. (2012). In Conversation: Cyprien Gaillard and Susanne Pfeffer. *Cyprien Gaillard: The Recovery of Discovery*, 33–49.
9. Gayed, A. (2022). Cross-Cultural Museum Bias: Undoing Legacies of Whiteness in Art Histories. *Asian Diasporic Visual Cultures and the Americas*, 7(1-2), 77–101.
10. Godfre Leung (2016). Review of Ellsworth Kelly: Catalogue Raisonné of Paintings, Reliefs, and Sculpture, Vol. 1, 1940–1953. *Journal of the Association of Historians of American Art*, (2), 1–18.

11. Like Shadows. A Conversation between Jacob Proctor and Jakob Kolding. In: Kolding. (2008). When was the future? Christoph Keller Editions. University of Michigan Museum of Art, 21–28.
12. Roberts, C., & Brereton, R. (2011). Cut & paste: 21st-century collage. Hachette, UK, 208.
13. Stanislaus, G. C. (2022). Archetypes, Aesthetics, and Culture in the Life and Art of Romare Bearden (1911–1988). *Jung Journal* (C.G. Jung Institute of San Francisco), 16(3), 14–37.
14. Thompson, S. (2008). Home in the Age of Globalization. *Afterimage* (University of California Press), 36(1), 23.
15. Wood, C. (2009). Cyprien Gaillard. *Artforum International*, 47(6), 172–176.

УДК 7:748(477)"19–20"

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.20>**Руденченко Алла Андріївна,**

доктор педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри декоративного мистецтва
і реставрації

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

ORCID ID: 0000-0001-9354-8216

a.rudnchenko@kubg.edu.ua

Ковальчук Остап Вікторович,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри образотворчого мистецтва,
декан факультету образотворчого мистецтва та дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0002-9178-401X
o.kovalchuk@kubg.edu.ua

ЕТНОКУЛЬТУРНІ ТРАДИЦІЇ В ГАЛУЗІ УКРАЇНСЬКИХ ЯЛИНКОВИХ СКЛЯНИХ ПРИКРАС

Мета статті – розкрити специфіку етнокультурних традицій українців в галузі прикрашання ялинок скляними прикрасами. Окреслено специфіку святкування Нового року від часів Київської Русі, розмежовано час святкування із Візантією. Унаочнено значення дідуха як первісної образної структури, пов'язаної з ідеями шанування духів предків та його уквітчення декоративними елементами, стрічками, їстівними смаколикками від часів Середньовіччя. Уточнено ідеї прикрашання «дерев», пов'язані з початком Нового Року на землях України від часів Речі Посполитої з XIV століття до початку XX століття, доки святкувалось «Обрізання Господнє» 1 січня. Основна ідея дослідження укладається в зв'язок фабрикаату із започаткуванням скловарного виробництва кульок штибу гала (праски) від XVIII століття у вітчизняній ремісничій традиції. Методологія дослідження ґрунтується на сукупності принципів, а також підходів та методів. Насамперед, вжито хронологічний і принцип достовірності; мистецтвознавчий, дизайнерський і виробничий підходи; онтологічний, аксіологічний, герменевтичний, історико-генетичний, історико-хронологічний, історико-порівняльний, культуротворчий, соціокультурний, методи мікроісторії, регіоналіки, типологізації, іконографії та метод мистецтвознавчого аналізу. Серед важливих завдань дослідження слід акцентувати увагу на становленні галузі вітчизняного промислового мистецтва виробництва ялинкових скляних прикрас, уточненні визначення кола відомих заводів цього сегменту на теренах України та розгляд асортименту означених підприємств кінця XIX – початку XXI століть. Наведено дані щодо фабрикації продукції на ключових виробництвах означеної галузі України від доби незалежності. Визначено найбільш цінні, знакові твори цієї групи виробів, котрі набули характеру класичних для світової мистецької спадщини та мали власні етнокультурні традиції в Україні.

Ключові слова: прикраси, скло, ялинкові прикраси, гірлянди, Україна, мода, традиція, етнокультурні традиції, вертеп.

Rudnchenko Alla, Kovalchuk Ostep. ETHNOCULTURAL TRADITIONS IN THE INDUSTRY OF UKRAINIAN CHRISTMAS TREE GLASS ORNAMENTS

The purpose of the article is to reveal the specifics of the ethnocultural traditions of Ukrainians in the field of decorating Christmas trees with glass decorations. The specifics of the celebration of the New Year since the times of Kyivan Rus are outlined, the time of the celebration with Byzantium is delimited. The meaning of the didukh as a primitive figurative structure associated with the ideas of honoring the spirits of ancestors and its embellishment with decorative elements, ribbons, and edible delicacies from the Middle Ages is illustrated. The ideas of decorating "trees" associated with the beginning of the New Year in the lands of Ukraine from the times of the Polish-Lithuanian Commonwealth from the 14th century to the beginning of the 20th century, when the "Circumcision of the Lord" was celebrated on January 1, are specified. The main idea of the study lies in the connection of the manufactured product with the beginning of the glass-blown production of balls of the gala

(iron) type from the 18th century in the domestic craft tradition. The research methodology is based on a set of principles, as well as approaches and methods. First of all, the chronological and reliability principles were used; art history, design and production approaches; ontological, axiological, hermeneutic, historical-genetic, historical-chronological, historical-comparative, cultural-creative, socio-cultural, methods of microhistory, regional studies, typology, iconography and the method of art history analysis. Among the important tasks of the study, attention should be focused on the formation of the domestic industrial art industry of the production of Christmas tree glass decorations, a more precise definition of the circle of famous factories of this segment in Ukraine and a consideration of the range of the specified enterprises of the late 19th – early 21st centuries. Data on the fabrication of products at key production facilities of the specified industry in Ukraine since the independence are provided. The most valuable, iconic works of this group of products, which have acquired the character of classics for the world artistic heritage and had their own ethnocultural traditions in Ukraine, have been identified.

Key words: jewelry, glass, Christmas tree decorations, garlands, Ukraine, fashion, tradition, ethnocultural traditions, nativity scene.

Постановка проблеми. Українські ялинкові новорічні прикраси, по суті, є відгомонам давньої язичницької традиції прикрашати дерева і дідухи на знак вшанування богів природи та духів предків. Колись задобрювання останніх було частиною розуміння законів світобудови і міфологічних уявлень про Всесвіт. З долученням давнішніх теренів Київської Русі (де прихід нового року святкували навесні) до загальноєвропейських традицій у межах Речі Посполитої, відбувся перехід до системи оновлення календаря взимку. При цьому, не дивлячись на тісні зв'язки із Візантією, у Середньовіччі наші пращури не приєдналися до святкування їхньої зустрічі нового року восени.

Упродовж останніх кількох століть поступово новорічні традиції прикрашання ялинок у замінили собою різдвяні, хоча сенс, вкладений в окремі ялинкові прикраси, залишився. Однак, досі це не стало предметом окремого дослідження. Як і, власне, з'ясування аспектів формування вітчизняної традиції виготовлення різдвяно-новорічних прикрас, які від початку XX сторіччя набули характеру дизайнерських, в окремих випадках пов'язаних із етнокультурними традиціями окремих регіонів України.

Аналіз досліджень і публікацій. Спеціальної професійної наукової мистецтвознавчої літератури з історії скляних різдвяно-новорічних прикрас в нас не виявлено. Натомість окремі друковані праці наявні про певні осередки склярства, де випускалися прикраси до зимових свят. Зокрема, про один з найдавніших на теренах України осередок виробництва ялинкових прикрас

у Костянтинівці на Донеччині свідчить публікація матеріалу «Скляна легенда. Історія ялинкових прикрас Костянтинівки (за матеріалами Володимира Березіна та Андрія Новосельського, 11 грудня 2000 р.)» [6].

Важливою розвідкою у цьому контексті є стаття дослідниці української ялинкової іграшки Марини Лук'янової, видана 2024 р. в журналі «VOGUE» під назвою «Історія іграшок: українська ялинкова прикраса від XIX століття до сьогодення», де кураторка різдвяних виставок стверджує, що на її думку першими поширеними на наших територіях декораціями новорічних деревець були смаколики: горішки, печиво, яблука, пряники. І продовжує про зачатки індустрії виробництва ялинкових прикрас у XIX столітті, коли до усталеної ще з часів Київської Русі була звички прикрашати дерева тканинами, кольоровими стрічками, дерев'яними іграшками, додалися вата [3] (і пап'є-маше).

Так, професор, журналіст-енциклопедист Євген Онацький на 1149 сторінці своєї статті, виданої у Буенос-Айрісі 1962 р. писав: «З Новим Роком зв'язуються натурально й ворожіння т. зв. ПОЧИНУ: хто як проведе перший день Нового Року, так йому буде йти й упродовж усього наступного року: тому всі намагаються провести Новий Рік весело, не сварячись і не плачучи» [5, с. 1149–1150]. Цебто підкреслював урочистість святкувань та елементи їх зв'язку із святочним циклом ще язичницької доби.

Серед значущих статей тут слід назвати працю діаспорського вченого родом з Вінниччини (Поділля), Дійсного члена Наукового товариства імені Шевченка й Української

вільної академії наук Степана Килимника, котрий видав ще 1964 року у Вінніпезі видав публікацію «Український рік у народніх звичаях в історичному освітленні. Том 1: Зимовий цикл». Зазначений історик та етнограф розбавляв дані про традиційні новорічні святкування аспектами магічних вірувань українців та їх обрядовості, пов'язаної з приговорювальним чаклуванням, застосуванням колосочків-кропильничок тощо [2, с. 125–145].

Зокрема, цікавою є розвідка колективу авторів Анатолія Пономарьова, Лідії Артюх та Тамари Косміної, що намагалися інтерпретувати усталені звички українців попередніх часів. Так, на с. 187 окреслені дослідники зазначили: «Серед українського селянства аж до початку ХХ ст. зберігалися новорічні традиції змішаного язичницько-християнського походження» [4, с. 187–188], що, у свою чергу, пояснює прагнення до прикрашання дерев і дідухів їстівними та неїстівними прикрасами.

З-поміж іноземних авторів, що приділили увагу питанням походження скляних новорічних прикрас привертає увагу одна монографічна праця Ейса Коллінза «Історії великих традицій Різдва». Так, першими окрасами різдвяних ялинок зі скла були твори з містечка складувів Лауша в Тюрінгії кінця XVI століття. Зокрема майстрів Ганса Грайнера і Крістофа Мюллера, що започаткували випуск різдвяних прикрас у вигляді фруктів і горішків. Продукція цього німецького підприємства з XIX століття постачалась на експорт в країни Європи під назвою «Прикраси для Христова дерева з Тюрінгії» – німецькою «Thüringer Christbaumschmuck»). З 1850-х рр. у Німеччині з'явилася нова технологія посріблення затужавілих скляних кульок, винайдена хіміком, Президентом Баварської академії наук Юстусом фон Лібіхом [8].

Виклад основного тексту дослідження. Не дивлячись на те, що Марина Лук'янова пише, що скляні ялинкові прикраси з'явилася в Україні від третьої чверті ХХ століття, і далі перелічує столичну Фабрику «Перемога», Клавдіївську попід Києвом, перераховує Львівську фабрику ялинкових прикрас, Одеську муляжну фабрику, Лисичанську

фабрику ялинкових іграшок на Луганщині та Тербовлянську фабрику ялинкових прикрас на Тернопільщині [3], (від себе додамо, що і принагідно варто згадати Фабрику ялинкових прикрас в селі Луб'янка Київської області) [7], вочевидь, вона плутає дані хронології зародження цієї галузі, і не зовсім коректно відображає питання її поступального розвитку.

Так, одним з найбільш ранніх виробництв цього сегменту промислових товарів України, як уже згадувалося вище, був Костянтинівський скляний завод на Донеччині, що виник наприкінці XIX століття. Дослідники припускають, що на ньому ще до національно-визвольних змагань вже випускали скляні ялинкові прикраси за аналогією з іншими європейськими фабриками і новими традиціями повсякдення європейців [10] (рис. 1).

Адже були занотовані свідчення післявоєнних працівників, котрі свідчили, що у цей час підприємство працювало, випускаючи продукцію «на дореволюційних формах, що належали братові німця Феттера, власника Микитівського ртутного комбінату» [6].

Якщо говорити про скляні ялинкові прикраси в УРСР, то масово їх почали виготовляти ще від другої половини 1930-х рр. (після введення 1935 р. моди на «зірки» у навершях та різноманітні крижинки та гірлянди з дугих сегментів скла). Підтвердженням цього є розвідки Ісака Бабеля зі світлинами із Севастополя 1927 р., Києва 1935–1938-го рр. за архівними матеріалами Центрального державного кінофотофоноархіву ім. Г. С. Пшеничного (рис. 2), в яких знаходить підтвердження інформація про фабрикацію невеликими накладками скляних дугих ялинкових куль, котрі випускалися вже у 1930-ті рр. [9] (рис. 3).

Крім того, слід зазначити, що прикраси ялинок різнилися від регіону до регіону, відображаючи певні місцеві етнокультурні традиції, адже мода на фігурки в національних строях була поширена й у цій групі промислових товарів ще від 1920-х рр., що співіснувала із витинанкою (крижинки, коники, сніговики тощо).

Особливого поширення від середини 1960-х рр. набули не лише пташки, рибки,



Рис. 1. Поодинокі скляні прикраси на «Різдвяних ялинках» (Christmas trees) XIX – початку XX століть. Фото з сайту: <https://igrashka.kiev.ua/istoriya-yalinkovih-igrashok-novorichnih-ta-rizdvyanih/>

фігурки звірів, квіти, а й образи дирижаблів, паровозиків, космонавтів тощо. Від 2000-х асортимент вітчизняних виробництв у вільній Україні розширився такими

колекціями, як «Вертеп», де зібрано образи традиційної Коляди українців: Царя, Кози, Чорта, Янгола, Смерті тощо. В окремих серіях різдвяної іграшки осмислюються візерунки



Рис. 2. Святкування Нового 1927 р. у Севастополі та новорічна ялинка 1935 р. з скляними кульками та гірляндами. Фото з сайту: <https://babel.ua/ru/texts/74831-vatnyy-yakut-kartonnyy-ded-moroz-krolik-na-prishchepke-propaganda-kosmosa-i-kukuruzy-istoriya-sovetskih-elochnyh-igrushek-i-ukrasheniy-ochen-mnogo-foto>



Рис. 3. Святкування Нового року, січень 1938 р. З особистого архіву Віри Солнцевої.
 Фото з сайту: <https://babel.ua/ru/texts/74831-vatnyy-yakut-kartonnyy-ded-moroz-krolik-na-prishchepke-propaganda-kosmosa-i-kukuruzu-istoriya-sovetskih-elochnyh-igrushek-i-ukrasheni-y-ochen-mnogo-foto>

борщівської вишивки. Так, Клавдіївська фабрика опанувала введення до розпису ялинкових прикрас мотивів творів відомих українських художників Півдня України – І. Айвазовського, А. Куїнджі тощо.

В цей період часу з'явилися й серії рукотворних виробів ексклюзивного характеру. Так, у львівській майстерні «Гроно» виготовляють ялинкові скляні іграшки, декоровані ручним

розписом за мотивами творчості Марії Примаченко, Казимира Малевича тощо. Тут само виробляють і прикрасу «Лілейка» у вигляді тризуба в жовто-блакитних тонах, розробленого на основі гербу Пласту (автор проєкту форми – львівський пластівець Мирон Федусевич, втілена ідея за допомогою відомого львівського митця, послідовника Михайла Бойчука Роберта Лісовського) (рис. 4, 5).



Рис. 4, 5. Кулька з розписом в стилі М. Примаченко та прикраса «Лілейка» на основі гербу Пласту в доопрацюванні послідовника м. Бойчука Р. Лісовського. Фото з сайту: https://www.instagram.com/p/DDusfJZtLpc/?img_index=1

Окремо варто згадати й ручні крафтові скляні новорічні декори фірми «ORBITAL», що продовжує традиції теребовлянської різдвяної ялинкової іграшки на Тернопільщині (працює з 2003 р.). Також дизайнерські ялинкові прикраси з інкрустацією і ручним розписом золотом, у тому числі у вигляді кульок, вмонтованих в композицію карети, випускають в одеській майстерні «Ivory», яка пропонує твори преміум-класу штибу куль-венеціанських масок.

Щороку оновлюють свої серії унікальних виробів також на Івано-Франківській скляній фабриці, де вручну працюють над ними майстри фірми «Юріта». В асортименті виробництва, крім звичних верхівок і бурульок, наявні заготовки куль і дерев'яні ялинкові іграшки. Окрасою продукції цього підприємства є фірмові кулі з зимовими пейзажами із краєвидами Західної України (рис. 7). Порівняти цю продукцію до повномасштабного вторгнення можна було хіба що з виробами Куп'янської фабрики ялинкових іграшок «АРТАН» на Харківщині та Фабрики новорічних прикрас у селищі Ковшарівка, що за 130 км від Харкова.

Етнокультурні особливості традиційних костюмів окремих регіонів України розвивають й у харківському бренді ялинкових прикрас «Zveriki», де іграшки мають вигляд довершеного скляного виробу, що може репрезентувати українські сувеніри в світі. Це

ж виробництво випускає кульки у вигляді традиційних хатинок-мазанок, крім звичайних сніговиків і ракет пропонує також на ринку продукцію з вишуканим петриківським розписом та конкурує з харківською Фабрикою «Irena» (рис. 8, 9) [10].

Висновки. Отже, ялинкові скляні прикраси були винайдені не пізніше кінця XVI століття у Німеччині спочатку як форми горішків і фруктів для прикрашання деревець, що імітували їстівні смаколики. З часом різдвяний декор зі скла, котрий набув популярності на теренах етнічної України ще до національно-визвольних змагань початку XX сторіччя, отримав розвиток в окремих вітчизняних етнокультурних регіонах. Зокрема, одним з перших опанував цей сегмент виробів Костянтинівський скляний завод на Донеччині.

Після переходу 1918 року на Григоріанський календар колишні різдвяні святкування, що раніше починалися з 1 січня (Обрізання Господнього) набули характеру тривалих, котрі мали тяглість до так званого Старого Нового року. В наступне десятиліття на теренах УРСР поширилася мода до прикрашання ялинок зірками-навершнями, витинанковими крижинками, солодошами та скляними кульками і гірляндами. Причому останній матеріал поступово витіснив традиційні для України декоративні іграшки, вироблені з дерева, тканини, кольорових стрічок, вати, пап'є-маше.



Рис. 7, 8. Скляна куля з фірмової продукції Івано-Франківській скляної фабрики, де ручний розпис виконують майстри фірми «Юріта», та куля Куп'янської фабрики ялинкових іграшок «АРТАН». Фото з сайтів: <https://www.yurita.com.ua/ua/katalog/id-3736>; <https://www.navigator-ukraine.com.ua/grupповye-tury/tury-po-kharkovskoj-oblasti-otdykh-na-prirode/tour/1885-steklyannye-fantazii-kupyanskaya-fabrika-jolochnykh-ukrashenij.html>



Рис. 8. Харківський бренд ялинкових прикрас «Zveriki». Фото з сайту: <https://www.instagram.com/p/DDcAon5oRpT/>



Рис. 9. Ялинкові іграшки Дід, Баба та Внучка. Харківська Фабрика «Ірена». Фото з сайту: <https://yalinka.in.ua/ua/p1316044861-nabor-babka-ded.html>

При цьому в другій половині ХХ сторіччя асортимент столичної Фабрики «Перемога», Клавдіївської (Клавдіївсько-Тарасівської) під Києвом (діяла з 1948 р.), Львівської фабрики ялинкових прикрас, Одеської муляжної фабрики, Лисичанської фабрики ялинкових іграшок на Луганщині, Теребовлянської фабрики ялинкових прикрас на Тернопільщині та Костянтинівського скляного заводу на Донеччині (закрився 2000 р.), Івано-Франківської скляної фабрики (в симбіозі

з майстрами компанії «Юріта»), Фабрики ялинкових прикрас в селі Луб'янка Київської області та низки крафтових майстерень збагатився не лише фігурками лісових звірят, риб, пташок, фруктів і овочів, квітів, свічок, сніговиків, казкових фей, а й козаків, жовто-блакитних кульок, тризубами за мотивами гербу Пласту, кульок з розписом в стилі І. Айвазовського, А. Куїнджі, М. Примаченко, ансамблів персонажів традиційного українського Вертепу, образами українців в традиційних строях різних регіонів України й українських хат, петриківськими мотивами розпису. Цікавими у цьому ключі є також деякі пластично-коліристичні експерименти з ялинковими прикрасами кримськотатарського художника Рустема Скибіна 2024 р., що представляє мистецтво корінних народів Криму.

З 2023 р. в Україні на державному рівні було перенесено різдвяні свята на 25 грудня, після чого більшість населення різних етнокультурних регіонів України у світлі декомунізації знову повернулося до вшанування Святого Миколая, янголяток і Віфлєємських зірок замість радянських Дідів Морозів та Снігуроньок, а також до відродження традиції плетіння і прикрашання дідухів до свят Різдвяного циклу. З-поміж інших до цієї традиції останні кілька років долучається колектив художників

Київського столичного університету імені Руденченко, Євгенія Юріївна Липовецька, Бориса Грінченка. Зокрема, Алла Андріївна Яна Валеріївна Погребнюк.

Література:

1. Заблоцька Оксана. 10 українських брендів, що створюють сучасні різдвяні прикраси та іграшки на ялинку. 27 листопада 2024 р. URL: <https://suspilne.media/culture/887871-10-ukrainskih-brendiv-so-stvoruut-sucasni-rizdvani-prikrasi-ta-igraski-na-alinku/> (дата звернення: 29.12.2024 р.).
2. Килимник С. *Український рік у народніх звичаях в історичному освітленні*. Том 1: Зимовий цикл. Вінніпег, 1964. С. 125–145.
3. Лук'янова Марина. Історія іграшок: українська ялинкова прикраса від XIX століття до сьогодення. 2024 р. VOGUE. URL: <https://vogue.ua/article/culture/lifestyle/istoriya-igrashok-ukrajinska-yalinkova-prikrasa-vid-hih-stolittya-do-sogodennya-57872.html> (дата звернення: 13.12.2024 р.).
4. Новий рік. *Українська минушина: ілюстрований етнографічний довідник* / 2-е вид. А. П. Пономарьов, Л. Ф. Артюх, Т. В. Косміна. Київ: Либідь, 1994. С. 187–188.
5. Онацький Є. Новий рік. *Українська мала енциклопедія*: 16 кн.: у 8 т. Буенос-Айрес, 1962. Т. 5, кн. IX: На – Ол. С. 1149–1150.
6. Скляна легенда. Історія ялинкових прикрас Костянтинівки (за матеріалами Володимира Березіна та Андрія Новосельського, 11 грудня 2000 р.). URL: <https://v-variant.com.ua/article/konstantinovka-el-igrushki/> (дата звернення: 13.12.2024 р.).
7. Фабрика ялинкових прикрас в селі Луб'янка Київської області. 2024. URL: <https://igrashka.kiev.ua/istoriya-yalinkovih-igrashok-novorichnih-ta-rizdvyanih/> (дата звернення: 13.12.2024 р.).
8. Collins Ace. Stories behind the great traditions of Christmas. Grand Rapids, Michigan: Zondervan, 2021. URL: https://archive.org/details/storiesbehindgre0000coll_p5i3 (date of application: 06.12.2024).
9. Ryvovarov Serhii, Євген Спірін. Бабель. URL: <https://babel.ua/ru/texts/74831-vatnyy-yakut-kartonny-ded-moroz-krolik-na-prishchepke-propaganda-kosmosa-i-kukuruzy-istoriya-sovetskih-elochnyh-igrushek-i-ukrasheniy-ochen-mnogo-foto> (дата звернення: 06.12.2024).
10. Shkolna O., Tymoshenko Y. The Everyday life of Nobility the Rzeczpospolita in the 17th and 18th centuries: Hairstyle, Beauty Tools and Clothes. *Східноєвропейський історичний вісник / East European Historical Bulletin*. Вип. 27, Issue 27. Drohobych, 2023. Р. 8–29. DOI 10.24919/2519-058X.27.281557

References:

1. Zablotska, O. (2024). 10 ukrainiskykh brendiv, shcho stvoriuiut suchasni rizdviani prykrasy ta ihrashky na yalynku [10 Ukrainian brands that create modern Christmas decorations and tree toys]. Retrieved from: <https://suspilne.media/culture/887871-10-ukrainskih-brendiv-so-stvoruut-sucasni-rizdvani-prikrasi-ta-igraski-na-alinku/> (date of application: 29.12.2024 r.) [in Ukrainian].
2. Kylymnyk, S. (1964). Ukrainskyi rik u narodnikh zvychaiakh v istorychnomu osvittleni. Tom 1: Zymovy tsykl [Ukrainian Year in Folk Customs in Historical Light. Volume 1: Winter Cycle]. Winnipeg. P. 125–145 [in Ukrainian].
3. Lukianova Maryna (2024). Istoriia ihrashok: ukrainska yalynkova prykrasa vid XIX stolittia do sohodenia [History of toys: Ukrainian Christmas tree decorations from the 19th century to the present]. VOGUE. Retrieved from: <https://vogue.ua/article/culture/lifestyle/istoriya-igrashok-ukrajinska-yalinkova-prikrasa-vid-hih-stolittya-do-sogodennya-57872.html> (date of application: 13.12.2024 r.) [in Ukrainian].
4. Novyi rik (1994). Ukrainska mynuvshyna: iliustrovanyi etnografichniy dovidnyk / 2-e vyd. A. P. Ponomarev, L. F. Artiukh, T. V. Kosmina [New Year. Ukrainian past: illustrated ethnographic guide / 2nd ed. A. P. Ponomarev, L. F. Artiukh, T. V. Kosmina]. Kyiv: Lybid. P. 187–188.
5. Onatskyi, Ye. (1962). Novyi rik. Ukrainska mala entsyklopediia: 16 kn.: u 8 t. Buenos-Aires. T. 5, kn. IX: Na – Ol. [New Year. Ukrainian Small Encyclopedia: 16 books: in 8 volumes. Buenos Aires. Vol. 5, book IX: In – Ol.]. P. 1149–1150 [in Ukrainian].
6. Skliana lehenda (2000). Istoriia yalynkovykh prykras Kostiantynivky (za materialamy Volodymyra Berезина ta Andriia Novoselskoho) [Glass Legend. The History of Kostyantynivka Christmas Tree Decorations (based on materials by Volodymyr Berezin and Andriy Novoselsky)]. Retrieved from: <https://v-variant.com.ua/article/konstantinovka-el-igrushki/> (data zvernennia: 13.12.2024 r.) [in Ukrainian].
7. Fabryka yalynkovykh prykras v seli Lubyanka Kyivskoi oblasti (2024) [Christmas tree decoration factory in the village of Lubyanka, Kyiv region]. Retrieved from: <https://igrashka.kiev.ua/istoriya-yalinkovih-igrashok-novorichnih-ta-rizdvyanih/> (date of application: 13.12.2024 r.) [in Ukrainian].
8. Collins Ace (2021). Stories behind the great traditions of Christmas. Grand Rapids, Michigan: Zondervan. Retrieved from: https://archive.org/details/storiesbehindgre0000coll_p5i3 (date of application: 06.12.2024).

9. Pyvovarov Serhii, Yevhen Spirin. Babel (2024) [*Babel*]. Retrieved from: <https://babel.ua/ru/texts/74831-vatnyy-yakut-kartonnyy-ded-moroz-krolik-na-prishchepke-propaganda-kosmosa-i-kukuruzy-istoriya-sovetskih-elochnyh-igrushek-i-ukrasheniy-ochen-mnogo-foto> (date of application: 06.12.2024) [in Ukrainian].
10. Shkolna, O., & Tymoshenko, Y. (2023). The Everyday life of Nobility the Rzeczpospolita in the 17th and 18th centuries: Hairstyle, Beauty Tools and Clothes. *Східноєвропейський історичний вісник / East European Historical Bulletin*. 27, Issue 27. Drohobych, 2023. P. 8–29. DOI 10.24919/2519-058X.27.281557.

УДК 75.047:711.5]:75.03''06 (510)"195/200

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.21>**Тарасов Володимир Володимирович,**

кандидат історичних наук, доцент,

доцент кафедри методики крос-культурних практик,

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0000-0003-2164-9135

tarasovvv1977@gmail.com

Вейке Ван,

аспірант кафедри методики крос-культурних практик

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-0286-3833

674910277@qq.com

ЗОБРАЖАЛЬНІ ПРИНЦИПИ У ХУДОЖНІЙ ВІЗУАЛЬНОСТІ КИТАЙСЬКОГО СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА: ВІД ЖИВОПИСНОЇ НОРМИ ДО ДИЗАЙН-ПРАКТИКИ

Стаття присвячена аналізу зображальних художніх принципів у китайському сучасному мистецтві та дизайні як поняттєвої проблематики. Автори розглядають універсальний підхід в китайському дискурсі про мистецтво як один із центральних щодо репрезентації художньої візуальності. Саме цим, за висновком авторів, можна пояснити прискіпливу увагу дослідників до зображальних художніх принципів, що складають основу і для створення, і для інтерпретації художнього твору.

За результатами проведеного дослідження автори визначають дві тенденції. По-перше, зображальні художні принципи розглядаються китайськими вченими в якості системного явища, яке визначає загальний розвиток образотворчого мистецтва та впливає на суміжні художні «території», зокрема дизайну, пластичних мистецтв, а в більш широкому сенсі – художньої візуальності як такої. По-друге, автори звертають увагу на актуальність проблематики наслідування та репрезентації природи, яка мотивує до пошуку та формулювання художніх норм. Це стосується як тих зображальних принципів, що мають традиційне походження (наприклад, принцип «візуального балансу» або типологія «порожніх» просторів), так і новітніх явищ, що увійшли до візуальної художньої культури Китаю як ознаки модернізації (приміром, принципи унормування образних структур або у трансформованому варіанті зображальний принцип «різноманітності та єдності»). Усе зазначене обумовлює помітну увагу до проблематики пейзажу як в жанровому контексті, так і в межах візуальної репрезентації образів природи та ландшафтів в дизайні інтер'єру, просторових або середовищ них рішеннях.

Ключові слова: дизайн, образотворче мистецтво, сучасне мистецтво та дизайн Китаю, зображальні художні принципи, пейзаж.

Tarasov Volodymyr, WeikeWang. DEPICTIVE PRINCIPLES IN THE ARTISTIC VISUALITY OF CHINESE CONTEMPORARY ART: FROM FINE ART NORMS TO DESIGN PRACTICE

The article is devoted to the analysis of pictorial artistic principles in Chinese contemporary art and design as a conceptual issue. The authors consider the universal approach in the Chinese discourse on art as one of the central ones regarding the representation of artistic visuality. According to the authors, this can explain the attention of researchers to pictorial artistic principles, which form the basis for both the creation and interpretation of a work of art.

According to the results of the study, the authors identify two trends. First, pictorial artistic principles are considered by Chinese scholars as a systemic phenomenon. It is in this capacity that the principles influence the development of fine arts and related artistic "territories", in particular design, plastic arts, and in a broader sense – artistic visuality as such. Secondly, the authors draw attention to the relevance of the issues of imitation and representation of nature, which motivates scientists to search for and formulate artistic norms. Here it is worth highlighting two trends. In one case, this concerns pictorial principles that have a traditional origin (for example, the principle of "visual balance" or the typology of "empty" spaces). In another case, artistic norms are influenced by the phenomena of modernization of Chinese art (for example, the principles of normalization of figurative structures

or the principle of "diversity and unity"). All of the above necessitates attention to the issues of landscape both in the genre context and within the visual representation of images of nature and landscapes in interior design, spatial solutions.

Key words: design, fine arts, contemporary art and design of China, pictorial artistic principles, landscape.

Вступ. У новітньому китайському мистецтвознавстві визначення поняття «зображальні принципи» здійснювалось цілим рядом вчених. В цілому їх точки зору, досить різноманітні та часто неузгоджені, можна типологізувати у межах двох груп:

1) науково-академічні визначення, які націлені на чітке інструментування проблеми (переважно такі дефініції присутні у дискурсі науковців та організаторів художньої освіти);

2) визначення у контексті практичної мистецької роботи китайських художників, яке часто не мають на меті здійснювати поняттєво-термінологічні узагальнення, але потребують пояснення власних художніх рішень.

Наприклад, Лінху Бяо в середині 1980-х рр. сформулював поняття «зображальний принцип» як похідне від художньої мови живопису. З його точки зору, зображальність формується через поєднання «зображення, символіки та звернення» – трьох категорій художньої мови, що формує мистецьку візуальність як таку [1, с. 45–46]. Не зважаючи на те, що ідея Лянху Бяо, на перший погляд, була зверненням до образотворчих практик, її інтерпретація практично відразу набула більш масштабного контексту, передусім в аспекті проблематики дизайну інтер'єру. У цьому сенсі варто згадати Чжу Мін (朱明) як дослідника, що поєднав питання живописних принципів у картині із практикою «навчання у природи» в царині дизайну просторів та середовищ [21, с. 76].

На противагу цьому Цзоу Шаолінг (邹少灵) ототожнює систему зображальних принципів із образністю. Для цього вчений розглядає комплекс художніх принципів, як палітру своєрідну «образних імпульсів», які відіграють вирішальну роль в успіху картини. У авторському значенні, імпульс – це виражений художником образний мотив, який виникає у відповідності до стилістичних, видових або жанрових завдань [2, с. 103–104].

На наш погляд, у такому прямому отождоженні обох понять міститься певне

спрощення. Імпульс (образна складова) належить до інструментарію звернення до глядача, натомість зображальні принципи є апаратом створення художнього висловлювання (як безпосереднього, за допомогою простору картини, так і уявного, що реалізується через образний символізм).

Як і в попередньому випадку, спроба узагальнити художні норми в автономному просторі живопису стала тригером для виходу картини за рамки суто живописного контексту. Так, Лай Сяоді (赖晓迪) переконливо показав це на прикладі формування шкіл та стилів у дизайні інтер'єрів [22, с. 68].

Звернемо увагу на те, що в обох розглянутих нами підходах присутня зміна репрезентації базових сценаріїв аналізу зображальних художніх принципів. Формуючись у сфері дослідження живопису, зазначена проблематика неодмінно набуває більш масштабного значення, охоплюючи суміжні сфери (передусім, простору та середовища).

Таким чином, **метою** статті є дослідження проблематики поняттєвої репрезентації зображальних принципів у сучасних китайських дослідженнях про мистецтво у контексті процесу універсалізації художньої мови живопису та дизайну.

Матеріали і методи. Винесена у заголовок проблематика розглядається в китайському мистецтвознавстві з кінця 1980-х – початку 1990-х рр. У цей період часу до теми зверталися Лінху Бяо (令狐彪) [1], Сюй Вей (徐卫) [5], Чжао Цзінчжі (赵敬之) [10], Хуан Пейцзе (黄培杰) [13]. Специфікою цього етапу вивчення проблеми стало виявлення множинності джерел та форм репрезентації нормативного простору мистецтва Китаю, як універсальної території співіснування власне мистецьких контекстів із дизайном та проблематикою середовища.

Наступним важливим етапом став період 2000-х – 2010-х рр., коли дослідження проблеми виходить на рівень концептуального

узагальнення, в контексті чого зображальні принципи розглядаються як художня система. Такий підхід є характерним для Ван Цзін (王静) [15], Лю Іго (刘怡果) [18], Чжу Мін (朱明) [21] та інших дослідників.

На сучасному етапі особливого значення набуває питання рефлексії наслідування природи та аналізу імітаційних аспектів в зображальних принципах, що актуалізує проблему як окремих жанрів живопису (наприклад, сучасного пейзажу), так і тематику репрезентації образного змісту природного середовища в художній візуальності. Ця тенденція характерна для аналізу Сун Сяо (宋晓) [3], Чжоу Хуейін (周辉鹰) [7], Лі Чжаньчен (李占成) [8].

Результати. Універсальність є однією з найважливіших характеристик суто китайського підходу до художньої візуальності. Саме цим можна пояснити таку прискіпливу увагу дослідників до зображальних художніх принципів, що складають основу і для створення, і для інтерпретації художнього твору. Не дивлячись на те, що більшість художніх норм, за висновком Сюй Вей (徐卫), походять від живописних традицій, на сучасному етапі можна констатувати їх поступове поширення на суміжні художні «території», зокрема, дизайну та пластичних мистецтв [5]. На наш погляд, у цьому проявляє себе тенденція до виходу картини за межі умовного простору «живописної» художньої мови. З другої половини ХХ ст. вчені все частіше звертають увагу на роль живопису у просторі, його взаємодію із архітектурно-ландшафтними рішеннями та дизайном. Розглянемо основні тенденції цього процесу на прикладі визначення сутності та поняттєвого значення зображальних художніх принципів.

Сун Сяо (宋晓) розглядає в якості центрального мотиву для наведених вище тенденцій замкненість китайського мистецтва («інклюзивність» у більш широкому сенсі). Дослідниця розуміє це як метафоричне віддзеркалення, з одного боку, унікального китайського культурного контексту, що провокує вкрай специфічну (закриту або локально символічну) образну фактуру творів, а з іншого боку – уваги китайських

митців до процесів у західному живописі. Часто остання риса виражається у стилізованих пошуках, які «виникають на ідентично китайському гуманістичному ґрунті», а за формою реалізуються в європейських стилістичних моделях [3, с. 29–30].

Особливість у розвитку китайського розуміння «правил живопису як правил простору» розглядає Є Хуа. Вчений стверджує, що китайське мистецтво, відчувачи себе органічною галуззю світового мистецтва живопису, «слідує універсальним правилам та підходам пластичного мистецтва», але в контексті застосування творчих прийомів «ніколи не забуває про власні традиції» [4, с. 84–87].

У цьому сенсі важливим є зауваження Сюй Вей, щодо того, що некоректно досліджували художні норми китайського мистецтва, не звертаючи увагу на соціокультурний контекст його розвитку та його ідеологічну складову. Знайомство із західними техніками живопису та художньою мовою олійного живопису вплинуло не тільки на переосмислення еволюції мистецтва, але й змістило фокус уваги на аналіз власне художньої мови, композиційно-пластичних норм та пошук універсальних закономірностей в інтеграції традиційного та інноваційного. Сюй Вей підкреслює, що «для вивчення форми, стилю та закономірностей розвитку китайського живопису більшість досліджень у минулому зверталися або до історії влади, або до історії техніки», тоді як зображальні принципи виникають як поєднання першого та другого [5, с. 14–15].

Вчені підкреслюють, що роль інтеграції східного та західного мистецтва мала пряме відношення до осмислення сучасного стану художнього життя Китаю. Зокрема, поява західного мистецтва у просторі китайської культури надала китайському живопису можливості покликатися на сформульовані та визнані в межах західної естетики візуальні принципи, зображальні схеми та закономірності художнього узагальнення.

Лін Му (林木) називає це досить однозначно «законами розвитку мистецтва», які китайські митці та дослідники визнали дійсними лише у межах власного розуміння потреб та актуальних завдань. Саме тому

китайська стилістична панорама є такою строкатою у порівнянні із західноєвропейською [6, с. 7].

Одна з найбільш тривалих дискусій у китайському мистецтвознавстві триває з приводу зображальних принципів живопису, які в тому чи іншому контексті торкаються проблеми наслідування або репрезентації природи. Як стверджував на початку 2000-х рр. Чжоу Хуейін (周輝鷹), ця тема сучасному живописі лишається актуальною майже півстоліття, торкаючись різних систем, видів та жанрів живопису [7, с. 10].

Природа, на думку Лі Чжаньчен (李占成), це вічна тема мистецтва, проте коли художники торкаються питання «стандартів культури китайського живопису», вона крім художньо-образної гостроти набуває ще й відтінків міркування про майстерність, вишкіл, художні закони та практики відтворення форм. У цьому сенсі «єдність мови суб'єкта й об'єкта живопису» розглядається вченим як «художній закон розвитку китайського живопису» [8, с. 10].

На наш погляд, думку Лі Чжаньчен варто інтерпретувати у контексті ієрархічної послідовності: хто з ким «розмовляє» у процесі творення образу? Наскільки важливо проникати в природу речей (суб'єктивна позиція митця, реалістичне відтворення дійсності), або навпаки, слідувати за покликом образності, яку «промовляє» природу (тобто формувати, за словами Лі Чжаньчен «об'єктивний живопис»).

Зображальний принцип «різноманітності та єдності» розглядає Лі Цюнь (李群) у публікації, що присвячена інноваціям китайського живопису у контексті художніх норм. Вчена підкреслює, що застосування цього правила багатьма митцями розглядається як «основний закон формальної краси». «Різноманітність» дозволяє втілити відмінності у формі вираження речей, натомість «єдність» втілює «спільність та загальний зв'язок усіх компонентів узагальнення» (різноманітність породжує зміни, єдність формує значення) [9, с. 110].

Звернемо увагу на філософсько-поетичну форму вираження цього принципу, який, на

перший погляд, не є технічним інструментарієм. Проте, як переконливо показав ще на початку 1990-х рр. Чжао Цзінчжі (赵敬之), подібна форма орієнтує живописця у художньо-образному просторі, де «китайське та західне» стає очевидно відмінним. Вчений наголошував на тому, що «поетизм» та певна відстороненість від реальної практики багатьох принципів живопису є, насправді, типом образної інтерпретації.

Наприклад, методи спостереження та вираження становлять основу зображальної системи китайського традиційного живопису, на цьому ґрунті сформувалася «універсальна система мистецтва». Проте вона не має значення без конкретних правил унормування форми, кольору, композиції тощо. Тому філософські принципи визначають зміст, а стилі, жанри та техніки – надають образному змісту художнього вираження [10, с. 46].

У подальшому такі міркування неодноразово піддавалися критиці та доповнювалися, проте, на наш погляд, це не призвело до кардинально інших точок зору.

Для прикладу згадаємо дослідження Сі Цічан (謝其昌), який аналізує розвиток західного образотворчого мистецтва, спираючись на дві характеристики: роботу західних митців (найбільш репрезентативних у межах загальноприйнятої художньої ієрархії) в олійних матеріалах та видозміни формоутворення і композиції творів, в залежності від зміни техніки живописання.

З точки зору Сі Цічан, мистецтво олійного живопису варто розглядати у двох навзаєм пов'язаних аспектах: 1) як розвиток техніки та методів письма; 2) в якості аналізу художнього змісту творів та їхнього естетичного узагальнення у межах релігійних чи філософських міркувань [20, с. 37].

Техніко-технологічний аспект розвитку образотворчого мистецтва здатен, на думку вченого, бути предметом лінійного аналізу. Його еволюція впливає із перших спроб узагальнити дійсність художніми зображальними засобами, які на заході фіксуються ще в межах стилістики давнього китайського живопису. А по тому проходять довгу та складну еволюцію, в ході якої художні форми

та стильові комплекси збагачуються за рахунок технічної досконалості і ускладнення художнього мислення.

Слід наголосити на тому, що така дослідницька методологія є досить поширеною для китайського мистецтвознавства. В межах китайського наукового художнього дискурсу загальноприйнятою є модель хронологічно-лінійної репрезентації мистецького поступу, де кожен етап формується та набуває змістовності на основі здобутків та врахування помилок попереднього періоду.

Поза тим, Сі Цічан вважає безперервне розширення художніх концепцій на тлі розмаїття нових образотворчих матеріалів та засобів своєрідним викликом, що обернений в сторону еволюції зображальної природи живопису. З його точки зору, поєднання матеріалів та нових концептуальних підходів, які не поривають із традиційними здобутками, створює «цілісне мистецтво», яке за фактом свого існування ще «не належить до певного виду живопису» [20, с. 48–49].

Інший вчений, Лі Фен (李峰), у роботі «Правила композиції китайського живопису» наполягає на тому, що в китайському сучасному живописі домінують не «формально-логічні закони, а суб'єктивна свідомість митця» [11, с. 21–23]. У китайському живописі більше уваги приділено вираженню позиції, відношення та точки зору (суб'єктивної свідомості). Саме це пояснює традиційні правила розсіяної перспективи або типології «порожніх» просторів, які однаково активно використовуються і щодо живописної візуальності, і в практиці дизайну інтер'єру.

Як підкреслює з цього приводу Ван Шибін (王石礪), співвідношення між щільністю та порожниною «є ключем до структури картини» та одночасно універсальним законом простору, як місця життя людей. На думку дослідника, якщо картина суцільно заповнена об'єктами і немає порожнього простору, це викликає у людей відчуття депресії. Простір на картині може зробити бачення глядачів більш багатим та змістовним. Окрім того, простір є «маневром, що дозволяє збагатити інтерпретації та навіть надати можливість змінити ключову ідею» [12, с. 54].

На наш погляд, у такій своєрідній художній системі очевидну важливість мають принципи унормування образних структур, які не порушуючи традиційні філософсько-естетичні постулати, дозволяють експериментувати із техніками та стилістичними впливами, а також виступати як універсальний інструментарій для середовищ них і просторових рішень.

Наприклад, Хуан Пейцзе (黄培杰) ще на початку 1990-х рр. виступив із пропозицією застосувати до аналізу західного імпресіонізму китайський принцип «візуального балансу», наголошуючи на його спорідненості із концепцією «імпресії» (враження). Для більш чіткого представлення своєї точки зору, дослідник звернувся до вкрай важливої для китайського мистецтва проблеми лінійної форми. На той момент це мало значення для дискусії про графічність китайського живопису. На його думку, категорія візуального балансу, що утворюється «красою ліній», має формальну основу, проте інтерпретується художньо-образним інструментарієм. Правила організації ліній у китайському живописі розроблялися відповідно до просторових та масштабно-планових завдань з одного боку, та пошуку балансу між «порожнім» та «заповненим» з іншого [13, с. 99–100].

Цю концепцію продовжив наприкінці 2000-х рр. Ху Бо (胡勃). Вчений звернувся до питання мистецтво малювання ліній у традиційному та сучасному живописі, прагнучи підсумувати зображальний принцип візуального балансу у системному вигляді.

Так, з його точки зору, будь-яка художня мова повинна спиратися на «власні експресивні правила та мистецькі норми», що мають бути зумовлені «естетичними орієнтаціями, напрямками вираження образу». В цілому, художня мова приходить три етапи, де зображальність набуває різних якостей. У першу чергу, це формалізація (принципи форми зображення в цілому та морфології малювання фігур зокрема); у подальшому – візуалізація художньої символіки, яка є авторським змістом твору; насамкінець, інтерпретування, яке додає до перших двох етапів авторську точку зору. При цьому другий етап – візуалізовані

художні символи – лишаються «ядром художньої мови лінійного малювання», оскільки формують основу вираження [14, с. 12–15].

Принцип візуального балансу розглядається китайськими дослідниками та митцями в усіх аспектах розвитку художньої мови олійного живопису.

Наприклад, Ван Цзін (王静) на сторінках авторитетного журналу «Образотворче мистецтво» аналізує його у контексті композиційних рішень. Його методика «збалансованого співвідношення» форм та елементів у композиції спирається на категорії ваги, відстані, розміру та частотності. Не важко помітити, що з точки зору західного підходу, усі вони є частиною художнього апарату графіки, в чому проявляє себе суто китайське бачення спільності і спадкоємності видів мистецтва.

Наприклад, вага осмислюється Ван Цзіном як «маса» (графічна, колірна, формальна тощо). Відстань та розмірності виражають сутність композиційного «моделювання», а частота елементів породжує архітектоніку ритму. Характерно, що для вченого правильне застосування цих категорій «збалансовує» не тільки саме художнє висловлювання (власне, картину), але допомагає глядачеві побудувати правильний візуальний досвід (тобто є зверненням до аудиторії) [15, с. 99–100].

В ряді випадків, запропонована Ван Цзіном концепція набуває подальшого розвитку у дослідженнях інших авторів.

Наприклад, Тан Шенхуа та Цзінь Мен (汤胜华, & 金梦), аналізуючи феномен т.зв. селянського реалізму, використовує зображальний принцип візуального балансу для визначення основних типів композиційної мови (абстрактну, красу, поетичну, гуманістичну) [16, с. 267–268].

Важливі питання, щодо структури зображальних принципів викликає проблематика композиції художнього твору. Вей Чаоюй (魏超玉) пояснює тим, що між західним та китайським мистецтвом сформовано «багатовимірний та симбіотичний естетичний культурний зв'язок, у якому композиція має першорядне значення», так як визначає кордони формальних і естетичних підходів [17, с. 86].

У цьому напрямі, важливе значення мають дослідження, які націлені на узагальнення традиційних підходів та художніх норм у контексті сучасного олійного живопису.

Наприклад, в такій якості Лю Іго (刘怡果) розглядає традиційну китайську S-композицію, яку ще називають зигзагоподібною. Вчений звертає увагу на те, що з точки зору історичних стилів такий спосіб побудови простору картини є типовим, проте в рамках сучасного олійного підходу він реалізується, скоріше, як ознака європейського модернізму [18, с. 163–165].

Дослідженням співвідношення форми у просторі присвячена стаття Сюй Фанг і Чжан Хуацзин (徐芳, & 张华静). Вчені характеризують правила композиції сучасного китайського живопису з точки зору втілення авторського задуму, що виражається за допомогою зображальних правил представлення простору. Так як перше (простір в картині) неможливе без другого (фігуративної форми, яка безпосередньо «будує» візуальність), взаємодія цих двох факторів, на думку вчених, і є ключовим композиційним правилом [19, с. 34–36].

Висновки. Таким чином, проведений нами аналіз досліджень китайських вчених дозволяє виокремити декілька важливих тенденцій.

По-перше, зображальні художні принципи розглядаються дослідниками в якості системного явища, яке визначає загальний розвиток образотворчого мистецтва та впливає на суміжні художні «території», зокрема дизайну, пластичних мистецтв, а в більш широкому сенсі – художньої візуальності як такої.

По-друге, звертає на себе увагу вагомість виявлення та аналізу зображальних принципів, які в тому чи іншому контексті стосуються проблематики наслідування або репрезентації природи. Це стосується як тих художніх норм, що мають традиційне походження (наприклад, принцип «візуального балансу» або типологія «порожніх» просторів), так і новітніх явищ, що увійшли до візуальної художньої культури Китаю як ознаки модернізації (приміром, принципи унормування образних структур або,

у трансформованому варіанті, зображальний принцип «різноманітності та єдності»). Усе зазначене обумовлює помітну увагу до проблематики пейзажу як в жанровому контексті, так і в межах візуальної репрезентації образів природи та ландшафтів в дизайні інтер'єру, просторових або середовищних рішеннях.

Література:

1. 令狐彪. 形象·符号·语言—中国画艺术语言初探. 美术/ [Зображення, Символ, Мова – Попереднє дослідження художньої мови китайського живопису]. 1985. № 5.
2. 邹少灵. 浅析中国画构图中的取势. 湖南人文科技学院学报. [Короткий аналіз потенціалу в композиції китайського живопису]. 2008. № 3. С. 103–104.
3. 宋晓. 浅谈中国画构图的形式美. 大众文艺. [Розмова про формальну красу композиції китайського живопису]. 2012.
4. 叶华. 论中国画的用笔. 美术观察. [Про використання пензля в китайському живописі]. 2016. №3. С. 84–87.
5. 徐卫. 论材料与中国画的创新. 南京艺术学院学报: 美术与设计版. [Про матеріали та інновації китайського живопису]. 1993. № 3. С.12–15.
6. 林木. 现代主义与 20 世纪上半叶中国画“进步”之定性. 艺术探索. [Якісний аналіз модернізму та «поступу» китайського живопису першої половини ХХ століття]. 2019. № 33(1). С. 6–12.
7. 周辉鹰. 浅谈中国画的特点与艺术规律. 湖北师范学院学报: 哲学社会科学版. [Говорячи про характеристики та художні правила китайського живопису]. 2001. № 21(2). С.10–13.
8. 李占成. «艺法自然» 是中国画发展的艺术规律. 青少年日记 (教育教学研究). [«Художній підхід до природи» — мистецька закономірність розвитку китайського живопису]. 2012. №11.
9. 李群. 以多样统一艺术规律指导中国画创新. 诗潮. [Керівництво інноваціями китайського живопису з різноманітними художніми правилами]. 2014. №11. С. 109–111.
10. 赵敬之. 试论中国画的艺术特点. 河北民族师范学院学报, [Про художні особливості китайського живопису]. 1993. № S1. С. 46–50.
11. 李峰. 中国画构图法则. 广西美术出版社. [Правила композиції китайського живопису]. 2005.
12. 王石礪. 从《中国画构图》所想到的. 职业时空. [Думки з «Китайської композиції живопису»]. 2007. №3(08S). С. 53–55.
13. 黄培杰. 视觉均衡. 力度美—谈中国画线条的组织规律. 吉林师范大学学报: 人文社会科学版. [Візуальний баланс і потужна краса — Про закон організації ліній китайського живопису]. 1993. № 2. С. 98–100.
14. 胡勃. 谈中国画的线描艺术. 美术向导. [Про мистецтво малювання ліній китайського живопису]. 2008. №4. С. 9–20.
15. 王静. 中国画构图中均衡关系的再认识. 美术界. [Визнання співвідношення рівноваги в композиції китайських картин]. 2015. №5. С. 99–101.
16. 汤胜华, & 金梦. 浅析中国 乡土油画构图形式语言的审美特征. 艺术教育. [Короткий аналіз естетичних особливостей формальної мови китайського сільського живопису олією]. 2016. № 1. С. 267–270.
17. 魏超玉. 当代中国画构图特点新探. 江西理工大学学报. [Нове дослідження характеристик сучасної композиції китайського живопису]. 2014. №35(6). С. 85–89.
18. 刘恰果. 中国画图样式与审美内涵. 文艺研究. [Стиль композиції китайського живопису та естетична конотація]. 2007. №9. С. 163–165.
19. 徐芳, & 张华静. 形式和空间: 现代中国画构图的特征及法则. 广西师范大学学报: 哲学社会科学版. [Форма і простір: характеристики та правила композиції сучасного китайського живопису]. 2011. №47(3). С. 34–37.
20. 謝其昌 (2015). 論油畫的材料發展談繪畫技法的形式與演變. 美學與視覺藝術學刊 [Про розвиток матеріалів для олійного живопису та про форму та еволюцію технік живопису]. 2015. № 7. С. 35–49.
21. 朱明. «师法自然» 对当代室内设计的影响——由苏州园林得到的启示. 大众文艺: 学术版 [Вплив «навчання у природи» на сучасний дизайн інтер'єру — натхнення від садів Сучжоу]. 2011. № 21. С. 76–77.
22. 赖晓迪. 关于室内设计的风格与流派探讨. 大众文艺: 学术版. [Про стилі та школи дизайну інтер'єру] 2013. №6. С. 68–71.

References:

1. 令狐彪. (1985). 形象·符号·语言—中国画艺术语言初探. [Image, Symbol, Language – A Preliminary Study of the Artistic Language of Chinese Painting]. 美术, 5 [in China].
2. 邹少灵. (2008). 浅析中国画构图中的取势. [A Brief Analysis of the Potential in the Composition of Chinese Painting]. 湖南人文科技学院学报, (3), 103–104 [in China].

3. 宋晓. (2012). 浅谈中国画构图的形式美. [A Discussion of the Formal Beauty of the Composition of Chinese Painting. Popular Literature and Art]. 大众文艺 [in China].
4. 叶华. (2016). 论中国画的用笔. [On the Use of the Brush in Chinese Painting]. 美术观察, (3), 84–87 [in China].
5. 徐卫. (1993). 论材料与中国画的创新. 南京艺术学院学报. [On the Materials and Innovations of Chinese Painting]. 美术与设计版 (3), 12–15 [in China].
6. 林木. (2019). 现代主义与 20 世纪上半叶中国画“进步”之定性. [A Qualitative Analysis of Modernism and the «Progress» of Chinese Painting in the First Half of the 20th Century] 艺术探索, 33(1), 6–12 [in China].
7. 周辉鹰. (2001). 浅谈中国画的特点与艺术规律. [Speaking of the Characteristics and Artistic Rules of Chinese Painting]. 湖北师范学院学报: 哲学社会科学版, 21(2), 10–13 [in China].
8. 李占成. (2012). “艺法自然”是中国画发展的艺术规律. [«Artistic Approach to Nature» – the Artistic Pattern of the Development of Chinese Painting]. 青少年日记 (教育教学研究), 11 [in China].
9. 李群. (2014). 以多样统一艺术规律指导中国画创新. [Guiding Innovations in Chinese Painting with Various Artistic Rules]. 诗潮, (11), 109–111 [in China].
10. 赵敬之. (1993). 试论中国画的艺术特点. [On the Artistic Features of Chinese Painting]. 河北民族师范学院学报, (S1), 46–50 [in China].
11. 李峰. (2005). 中国画构图法则. [Rules of Composition of Chinese Painting] 广西美术出版社 [in China].
12. 王石礞. (2007). 从《中国画构图》所想到的. [Thoughts from «Chinese Composition of Painting»]. 职业时空, 3(08S), 53–55 [in China].
13. 黄培杰. (1993). 视觉均衡. 力度美——谈中国画线条的组织规律. [Visual Balance and Powerful Beauty – On the Law of Line Organization of Chinese Painting]. 吉林师范大学学报: 人文社会科学版, (2), 98–100 [in China].
14. 胡勃. (2008). 谈中国画的线描艺术. [On the Art of Drawing Lines of Chinese Painting]. 美术向导, (4), 9–20 [in China].
15. 王静. (2015). 中国画构图中均衡关系的再认识. [Recognition of the Balance Ratio in the Composition of Chinese Paintings]. 美术界, (5), 99–101 [in China].
16. 汤胜华, & 金梦. (2016). 浅析中国乡土油画构图形式语言的审美特征. [A Brief Analysis of the Aesthetic Features of the Formal Language of Chinese Rural Oil Painting]. 艺术教育, (1), 267–270 [in China].
17. 魏超玉. (2014). 当代中国画构图特点新探. [A New Study on the Characteristics of Modern Composition of Chinese Painting]. 江西理工大学学报, 35(6), 85–89 [in China].
18. 刘怡果. (2007). 中国画构图样式与审美内涵. [Composition Style of Chinese Painting and Aesthetic Connotation]. 文艺研究, (9), 163–165 [in China].
19. 徐芳, & 张华静. (2011). 形式和空间: 现代中国画构图的特征及法则. [Form and Space: Characteristics and Rules of Composition of Modern Chinese Painting]. 广西师范大学学报: 哲学社会科学版, 47(3), 34–37 [in China].
20. 謝其昌. (2015). 論油畫的材料發展談繪畫技法的形式與演變. [On the Development of Oil Painting Materials and the Form and Evolution of Painting Techniques]. 美學與視覺藝術學刊, (7), 35–49 [in China].
21. 朱明. (2011). “师法自然”对当代室内设计的影响——由苏州园林得到的启示. [The Influence of «Learning from Nature» on Modern Interior Design – Inspiration from the Gardens of Suzhou]. 大众文艺: 学术版, (21), 76–77 [in China].
22. 赖晓迪. (2013). 关于室内设计的风格与流派探讨. [About styles and schools of interior design]. 大众文艺: 学术版, (6), 68–71 [in China].

УДК 711.1:004

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.22>**Чабан Єлизавета Сергіївна,**

архітектор, дизайнер архітектурного середовища

ФОП Чабан Є.С., засновниця Savus Group

ORCID ID: 0009-0002-3981-6800

cavus.architects@gmail.com

Криворучко Наталя Іванівна,

кандидат архітектури, доцент,

доцент кафедри архітектури будівель і споруд

Навчально-наукового інституту архітектури,

дизайну і образотворчого мистецтва,

Харківського національного університету

міського господарства імені О.М. Бекетова

ORCID ID: 0000-0002-9851-8793

natalia.kryvoruchko@kname.edu.ua

МЕТОДИКА ІНТЕГРАЦІЇ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ДИЗАЙН ІНТЕР'ЄРУ СУЧАСНИХ МІСЬКИХ ПРОСТОРІВ

У статті розглядається авторська методика проектування місць загального користування та будівель різного функціонального призначення, яка базується на інтеграції інноваційних технологій, адаптивного дизайну та екологічних підходів. Проведений аналіз сучасних тенденцій у сфері архітектури та дизайну засвідчив необхідність створення рішень, що відповідають вимогам сталого розвитку, підвищують функціональність об'єктів і забезпечують комфорт користувачів. Запропонована методика враховує як особливості міського середовища, так і специфіку природних ландшафтів, дозволяючи адаптувати архітектурні рішення до контексту їх використання. Особливу увагу приділено розробці концептуальних підходів до впровадження інноваційних технологій. Зокрема, в основу методики закладено використання енергоефективних рішень, таких як інтеграція пасивних систем енергозбереження, відновлюваних джерел енергії та автоматизованих систем управління. Крім того, застосування сучасних матеріалів, таких як біобетон, перероблені ресурси та композитні конструкції, сприяє підвищенню екологічної ефективності будівель. Інтеграція цифрових технологій, зокрема BIM-моделювання та VR/AR інструментів, забезпечує оптимізацію процесу проектування та підвищує точність реалізації проєктів. Практичні приклади реалізації авторських проєктів, представлені в дослідженні, підтверджують ефективність запропонованих рішень. Зокрема, у міському середовищі реалізовано багатофункціональні громадські простори та коворкінги, що забезпечують гнучкість і адаптивність використання завдяки модульним конструкціям і розумним системам управління. В природних ландшафтах успішно впроваджено глемпінги, які гармонійно інтегровані в навколишнє середовище завдяки використанню екологічних матеріалів і відновлюваних джерел енергії. Значну увагу приділено соціально орієнтованим рішенням, які забезпечують доступність і комфорт для різних категорій користувачів, включаючи маломобільні групи населення. Інклюзивний дизайн, інтерактивні інформаційні панелі та зони співпраці сприяють підвищенню зручності використання об'єктів і їх соціальної значущості. Отримані результати демонструють, що запропонована методика є ефективним інструментом для проектування сучасних архітектурних об'єктів, які відповідають принципам сталого розвитку. Вона дозволяє створювати функціональні, екологічно ефективні та комфортні простори, адаптовані до потреб користувачів і специфіки середовища.

Ключові слова: архітектура, дизайн, містобудування, дизайн інтер'єру, проектування готелів, проектування будівель, глемпінг, будівництво, проектування місць загального користування, девелопмент.

Chaban Yelyzaveta, Kryvoruchko Natalia. METHODOLOGY OF INTEGRATION OF DIGITAL TECHNOLOGIES INTO INTERIOR DESIGN OF MODERN URBAN SPACES

The article presents an authorial methodology for designing public spaces and buildings with various functional purposes based on integrating innovative technologies, adaptive design, and ecological approaches. The analysis of contemporary trends in architecture and design confirms the necessity of creating solutions that align with sustainable

development principles, enhance objects' functionality, and ensure user comfort. The proposed methodology considers the characteristics of urban environments and the specifics of natural landscapes, enabling the adaptation of architectural solutions to their context. Special emphasis is placed on the development of conceptual approaches to the integration of innovative technologies. The methodology incorporates energy-efficient solutions, such as passive energy-saving systems, renewable energy sources, and automated management systems. Additionally, the application of modern materials, including bioconcrete, recycled resources, and composite structures, contributes to the ecological efficiency of buildings. Integrating digital technologies, such as BIM modeling and VR/AR tools, optimizes the design process and increases the accuracy of project implementation. Practical examples of the implementation of the authorial projects presented in this study confirm the effectiveness of the proposed solutions. In urban environments, multifunctional public spaces and coworking areas have been realized, ensuring flexibility and adaptability through modular structures and intelligent management systems. In natural landscapes, glamping sites have been successfully implemented and harmoniously integrated into the environment using eco-friendly materials and renewable energy sources. Particular attention is given to socially oriented solutions that provide accessibility and comfort for diverse user categories, including people with reduced mobility. Inclusive design, interactive information panels, and collaboration zones enhance objects' usability and social significance. The findings demonstrate that the proposed methodology is an effective tool for designing modern architectural objects that adhere to sustainable development principles. It enables the creation of functional, ecologically efficient, and comfortable spaces tailored to user needs and environmental specifics.

Key words: architecture, design, urban planning, interior design, hotel design, building design, glamping, construction, design of public spaces, development.

Вступ. У сучасних умовах стрімкого урбанізаційного розвитку та підвищення вимог до функціонального й естетичного середовища, сфера дизайну, архітектури та містобудування набуває нового значення. Водночас, проектування місць загального користування, будівель різного призначення, зокрема готелів, а також альтернативних типів відпочинку, таких як глемпінг, стає ключовим чинником у створенні комфортного та інноваційного простору для життя і роботи [1]. Ця тенденція висуває необхідність інтеграції авторських методик та унікальних дизайнерських підходів, заснованих на практичному досвіді, які спрямовані на гармонізацію простору і вирішення актуальних соціально-економічних викликів [2].

Розробка авторських методик у сфері дизайну інтер'єру, проектування будівель та девелопменту дозволяє врахувати не лише функціональні потреби користувачів, але і соціокультурні особливості регіонів [3]. Зокрема, створення адаптивних архітектурних рішень для готелів і глемпінгів передбачає використання принципів стійкого дизайну, інноваційних матеріалів та сучасних цифрових технологій [4]. У цьому контексті особливого значення набуває інтеграція енергоефективних систем, що сприяють зменшенню негативного впливу на навколишнє середовище.

Метою статті є створення авторської методики проектування місць загального

користування та будівель різного функціонального призначення, зокрема в умовах міського середовища і природних ландшафтів. Основна увага приділяється концептуальним підходам, які базуються на особистому практичному досвіді авторів. У статті детально розглядаються приклади реалізації проєктів готелів та глемпінгів, що демонструють доцільність запропонованих рішень.

Завдання дослідження:

1. Проаналізувати сучасні тенденції у сфері дизайну та архітектури, зокрема проектування готелів, глемпінгів і місць загального користування, з акцентом на сталий розвиток.

2. Обґрунтувати необхідність застосування авторських методик у проектуванні архітектурних об'єктів, які засновані на практичному досвіді.

3. Розробити концептуальні підходи до інтеграції інноваційних технологій у проектування інтер'єрів і будівель, зокрема використання енергоефективних рішень та сучасних матеріалів.

4. Продемонструвати практичні приклади реалізації авторських проєктів, що підтверджують доцільність запропонованих рішень.

5. Оцінити вплив запропонованих методик на функціональність і комфорт створених об'єктів у міському та природному середовищі.

Також значна увага приділяється відповідям на такі питання: 1) що саме проєктується (тип будівель чи місць), 2) як забезпечується функціональність і комфорт, 3) навіщо застосовуються інноваційні підходи, де можуть бути реалізовані розробки (контекст міського чи природного середовища), 4) кому адресовані архітектурні рішення (цільова аудиторія), 5) коли ефективно впроваджувати ці підходи, 6) чому вони мають важливість для розвитку архітектурної і дизайнерської галузі.

Отже, стаття орієнтована на наукове та практичне обґрунтування методологічних засад сучасного проєктування з акцентом на сталий розвиток, інновації і соціально-орієнтовані рішення, що є важливими для архітекторів, дизайнерів і девелоперів.

Матеріали та методи. У дослідженні використано комплексний підхід, що охоплює аналіз, систематизацію й узагальнення емпіричних даних, отриманих у процесі реалізації авторських проєктів у сфері дизайну та архітектури.

Матеріалом дослідження слугували:

– проєкти готелів, глемпінгів і місць загального користування, розроблені авторами з урахуванням інноваційних технологій і принципів стійкого розвитку;

– сучасні наукові джерела та методичні рекомендації з проєктування архітектурних об'єктів і дизайну інтер'єрів.

– практичні кейси реалізації об'єктів у міському та природному середовищі, які підтверджують ефективність запропонованих підходів.

Методи дослідження включали:

1. *Аналіз і систематизація* для вивчення сучасних тенденцій у дизайні та архітектурі, а також узагальнення емпіричних даних про функціональність та естетику реалізованих проєктів.

2. *Проєктний метод* для розробки концептуальних рішень із застосуванням авторських методик у проєктуванні будівель і місць загального користування.

3. *Метод порівняльного аналізу* для оцінки ефективності інноваційних підходів шляхом співставлення реалізованих проєктів із традиційними архітектурними рішеннями.

4. *Метод експертної оцінки* для залучення професійних архітекторів і дизайнерів з метою оцінювання якості та функціональності розроблених рішень.

Таким чином, матеріали та методи дослідження забезпечують всебічний підхід до розробки і впровадження авторських методик у сфері дизайну, архітектури та містобудування.

Результати. Аналіз сучасних тенденцій у сфері дизайну та архітектури, зокрема проєктування готелів, глемпінгів і місць загального користування, виявив кілька ключових напрямів, що визначають розвиток галузі (табл. 1).

Таблиця 1

Сучасні тенденції у сфері дизайну та архітектури

Тенденція	Опис	Приклади реалізації
Сталий розвиток	Використання екологічних матеріалів, енергоефективних технологій, адаптація будівель до природного середовища.	Використання дерева, бамбуку, перероблених матеріалів, встановлення сонячних панелей.
Мультифункціональність	Створення просторів для різних груп користувачів, які можуть бути адаптовані для різнопланових заходів.	Трансформовані перегородки, модульні меблі, інноваційні системи освітлення.
Цифрова інтеграція	Використання інтелектуальних систем управління, VR та AR для створення інтерактивних просторів.	Системи контролю клімату, інтеграція VR/AR у культурних і розважальних просторах.
Орієнтація на користувача	Адаптація дизайну до потреб сучасних користувачів, що шукають унікального досвіду.	Глемпінги преміум-класу, простори, які гармонійно поєднуються із природним середовищем.
Локалізація та культурна адаптація	Врахування місцевої архітектурної спадщини, традицій і ландшафтних особливостей у дизайні.	Використання локального декору, природних матеріалів, характерних для регіону.

Джерело: узагальнено авторами на основі [5].

Нині однією з основних тенденцій є зростання уваги до сталого розвитку, що включає використання екологічних матеріалів, енергоефективних технологій та адаптацію будівель до природного середовища [6]. Відтак, у проєктуванні готелів і глемпінгів все частіше застосовуються природні матеріали, такі як дерево, бамбук і перероблені будівельні матеріали, що дозволяють знизити вуглецевий слід. Концепція сталого дизайну також передбачає інтеграцію відновлюваних джерел енергії, наприклад, сонячних панелей чи систем збору дощової води.

Проектування місць загального користування, таких як ресторани, коворкінги та культурні простори, демонструє перехід до концепції мультифункціональності. Відтак, у таких просторах дизайн орієнтований на створення комфортних умов для різних груп користувачів, забезпечуючи можливість проведення різнопланових заходів. Це досягається завдяки гнучким архітектурним рішенням, таким як трансформовані перегородки, модульні меблі й інноваційні системи освітлення.

Особливої уваги заслуговує тренд на цифрову інтеграцію у дизайні. Відтак, сучасні проєкти готелів і глемпінгів дедалі частіше використовують інтелектуальні системи управління, які дозволяють контролювати клімат, освітлення та безпеку через мобільні додатки. В місцях загального користування

інтеграція технологій VR та AR дозволяє створювати інтерактивні простори для освітніх, культурних і розважальних заходів.

Ще одним важливим напрямом стала орієнтація на користувача. Відтак, проєкти готелів і глемпінгів усе більше враховують потреби сучасних туристів, які шукають унікального досвіду, гармонійно поєднаного із природним середовищем. Глемпінг як форма відпочинку спрямований на створення емоційного зв'язку між відвідувачами та природою, забезпечуючи комфорт преміум-класу.

Важливою рисою сучасного дизайну є локалізація та культурна адаптація. Відтак, проєктування об'єктів у певному регіоні враховує місцеву архітектурну спадщину, традиції і ландшафтні особливості, що додає культурної ідентичності створеним просторам. Наприклад, у готелях усе частіше використовуються елементи локального декору, а в глемпінгах – природні матеріали, характерні для регіону. Відтак, сучасні тенденції у сфері дизайну та архітектури демонструють спрямованість на гармонізацію функціональності, естетики та сталості, інтегруючи інноваційні технології і враховуючи соціокультурні особливості. Це забезпечує створення комфортного, екологічного та привабливого середовища для користувачів.

Обґрунтування необхідності застосування авторських методик у проєктуванні авторських методик у преектуванні архітектурних об'єктів, заснованих на практичному

Таблиця 2

Обґрунтування необхідності застосування авторських методик у проєктуванні

Аспект	Опис	Приклади реалізації
Унікальність архітектурного рішення	Забезпечення специфічних потреб замовника, врахування локальних особливостей місцевості та цільового призначення об'єкта.	Проекти з адаптацією до культурного контексту, врахування особливих запитів замовників.
Інтеграція інноваційних рішень	Використання нестандартних підходів, розробка адаптивних інтер'єрів, модульних конструкцій і гібридних просторів.	Модульні офіси, простори з VR/AR інтеграцією.
Гнучкість та адаптивність проєктів	Можливість трансформації простору відповідно до змінних умов експлуатації.	Трансформовані зали для проведення різнопланових заходів.
Гармонізація з навколишнім середовищем	Поєднання архітектури з природним та соціокультурним середовищем, використання місцевих матеріалів.	Будівлі з локального каменю або дерева, інтер'єри з регіональним декором.
Економічна ефективність	Оптимізація використання ресурсів, вибір якісних матеріалів та врахування життєвого циклу об'єкта.	Енергоефективні будівлі з низькими експлуатаційними витратами.

Джерело: вдосконалено авторами на основі [7].

досвіді, демонструє кілька важливих аспектів, що підтверджують їхню актуальність та ефективність (табл. 2).

По-перше, авторські методики дозволяють забезпечити унікальність архітектурного рішення, що враховує специфічні потреби замовника, локальні особливості місцевості та цільове призначення об'єкта. На основі практичного досвіду було встановлено, що типові проекти не завжди здатні задовольнити сучасні запити щодо комфорту, естетики та функціональності, що робить індивідуальний підхід до проектування ключовим чинником успіху.

По-друге, застосування авторських методик сприяє інтеграції інноваційних рішень у процес проектування. В ході практичної роботи було продемонстровано, що використання нестандартних підходів, наприклад, розробка адаптивних інтер'єрів, модульних конструкцій чи гібридних просторів, дозволяє підвищити функціональність об'єкта та його відповідність сучасним вимогам.

По-третє, практичний досвід довів, що авторські методики забезпечують гнучкість та адаптивність проектів до змінних умов експлуатації. Зокрема, у проектуванні об'єктів для місць загального користування було враховано можливість трансформації простору відповідно до потреб різних груп користувачів. Це підвищує конкурентоспроможність таких об'єктів та їхню привабливість для інвесторів.

По-четверте, авторські підходи дозволяють досягти гармонійного поєднання архітектурного дизайну з природним та соціокультурним середовищем. У практичних проектах акцент робився на використанні місцевих матеріалів, врахуванні традиційного стилю будівництва, а також впровадженні енергоефективних рішень, що відповідають принципам сталого розвитку.

Нарешті, реалізація проектів, розроблених на основі авторських методик, продемонструвала економічну ефективність і довгострокову стабільність таких рішень. Оптимізація використання ресурсів, вибір якісних матеріалів і врахування життєвого циклу об'єкта

дозволяють зменшити витрати на експлуатацію та технічне обслуговування.

Авторська методика проектування місць загального користування та будівель різного функціонального призначення була розроблена на основі практичного досвіду й урахування актуальних тенденцій у дизайні, архітектурі та містобудуванні. Основними елементами цієї методики є компоненти, які представлені на рис. 1.

На етапі дослідження середовища та аналізу контексту методика передбачає ретельний аналіз умов середовища, для якого проектується об'єкт. У міському середовищі досліджується щільність забудови, інфраструктурні зв'язки, функціональні потреби громади, а також наявні архітектурні стилі. У природних ландшафтах основна увага приділяється вивченню екологічних, кліматичних і географічних особливостей території. На цьому етапі розробляється концепція гармонійного вписання об'єкта в існуючий контекст.

Модульний та адаптивний дизайн є основою авторської методики і полягає у використанні модульних конструкцій, які дозволяють легко змінювати функціональні можливості будівлі або простору. Наприклад, у місцях загального користування передбачаються трансформовані зони, які можуть використовуватися як для дозвілля, так і для ділових заходів. Такий підхід дозволяє ефективно використовувати простір і знижувати витрати на його адаптацію.

Методика передбачає інтеграцію технологій у вигляді сучасних цифрових рішень, таких як:

- інтелектуальні системи управління будівлею, які дозволяють автоматизувати кліматичні й енергетичні процеси;
- інтерактивні елементи, наприклад, інформаційні панелі або інтеграція віртуальної реальності для навчальних чи розважальних функцій;
- використання BIM-технологій (Building Information Modeling) для оптимізації проектування та управління життєвим циклом будівлі.

Екологічні підходи є одними із основних складових принципів сталого розвитку. Для

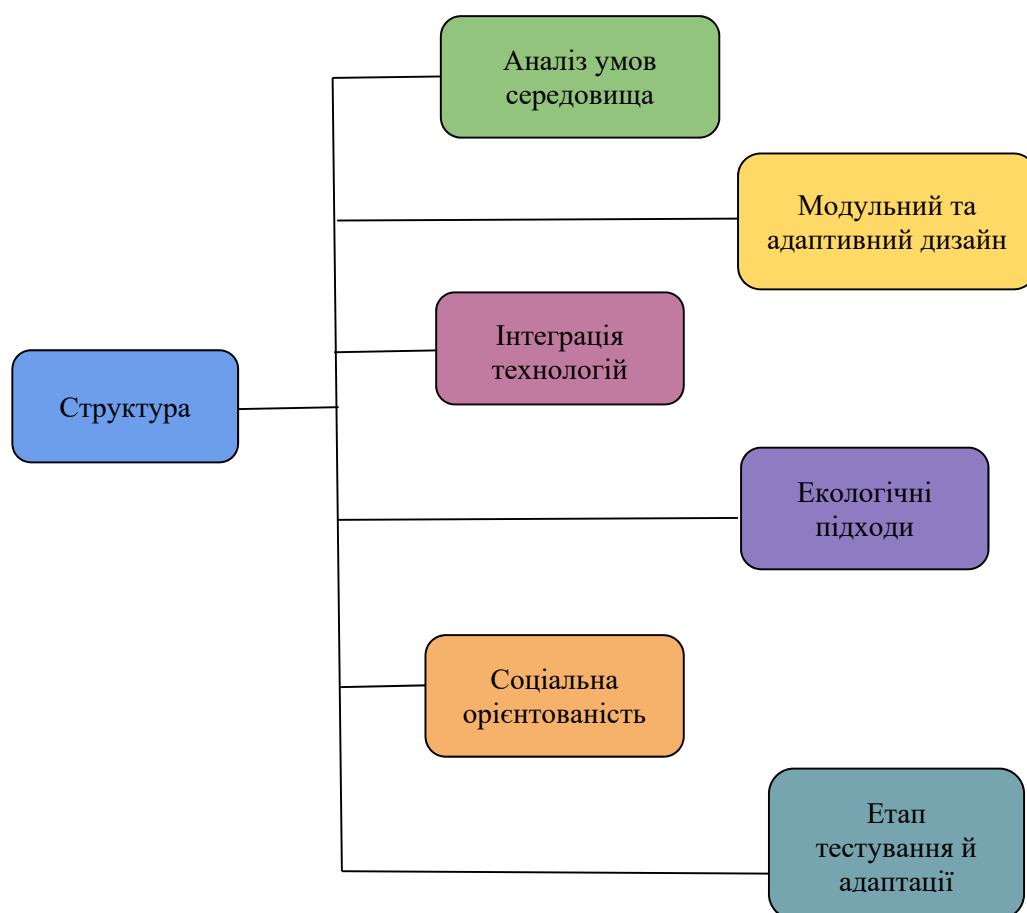


Рис. 1. Структура авторської методики

Джерело: розроблено авторами.

проектів у природних ландшафтах передбачено мінімальне втручання в екосистему, використання локальних матеріалів і створення систем, які зменшують негативний вплив на довкілля. У міському середовищі основна увага приділяється енергоефективності, повторному використанню ресурсів і впровадженню зелених зон.

Соціальна орієнтованість полягає в дотриманні вимог інклюзивності при проектуванні. Це включає безбар'єрний доступ, інтеграцію зон для різних соціальних груп і створення комфортного середовища для маломобільних осіб. Особлива увага приділяється проектам, які сприяють інтерактивності між користувачами та простором, зокрема через використання відкритих багатофункціональних зон.

Етап тестування й адаптації є завершальним у проектуванні і передбачає апробацію розроблених рішень у вигляді прототипів або візуалізацій. Це дозволяє врахувати відгуки

замовників і користувачів для подальшого вдосконалення проекту.

Розроблена методика була успішно апробована в проектах таких об'єктів, як коворкінги в міських умовах, глемпінги в природних зонах і багатофункціональні простори для громадського користування. Вона забезпечує не лише функціональність та естетичність, але і враховує екологічні та соціокультурні особливості кожного середовища.

Розроблені концептуальні підходи до інтеграції інноваційних технологій у проектування інтер'єрів і будівель спрямовані на забезпечення функціональності, естетичності та відповідності сучасним вимогам сталого розвитку (табл. 3).

Одним із ключових аспектів сучасного проектування є впровадження енергоефективних рішень, які дозволяють мінімізувати споживання енергоресурсів. Це досягається за рахунок використання пасивних систем

Таблиця 3

Концептуальні підходи до інтеграції інноваційних технологій у проєктування

Напрямок	Опис	Приклади реалізації
Енергоефективні рішення	Мінімізація споживання енергоресурсів за рахунок пасивних систем енергозбереження, інтеграції відновлюваних джерел енергії та автоматизації систем управління.	Використання сонячних панелей, теплових насосів, автоматизованих систем освітлення та клімат-контролю.
Сучасні матеріали	Застосування інноваційних матеріалів, таких як самовідновлюваний біобетон, перероблені будівельні матеріали та легкі композити.	Використання біобетону для підвищення довговічності будівель і перероблених матеріалів для зменшення відходів.
Інтеграція цифрових технологій	Використання BIM-моделювання, розумних систем управління та VR/AR технологій для оптимізації проєктування й експлуатації будівель.	BIM-технології для управління життєвим циклом будівлі, VR/AR для демонстрації інтер'єрів.
Адаптивний дизайн	Створення гнучких і трансформованих просторів за допомогою модульних меблів, мобільних перегородок та інтерактивних елементів дизайну.	Трансформовані приміщення, модульні меблі, вбудовані зарядні станції.
Екологічна інтеграція	Гармонійне поєднання архітектурних рішень із природним середовищем через використання озеленення та природного освітлення.	Вертикальні сади, зелені дахи, панорамні вікна.
Соціальна орієнтованість	Інклюзивний дизайн для маломобільних осіб, створення комфортних просторів для співпраці та відпочинку.	Безбар'єрний доступ, інтерактивні громадські простори.

Джерело: удосконалено авторами на основі [8; 9].

енергозбереження, таких як термоізоляція будівельних конструкцій та енергоефективне скління, а також інтеграції відновлюваних джерел енергії, зокрема сонячних панелей і теплових насосів. Автоматизація систем освітлення, клімат-контролю та вентиляції з використанням сенсорних технологій значно підвищує ефективність управління енергоспоживанням.

Використання сучасних матеріалів стало важливою складовою розроблених підходів. Інноваційні матеріали, такі як самовідновлюваний біобетон, перероблені будівельні матеріали та легкі композити, сприяють підвищенню довговічності будівель, зниженню обсягів відходів та оптимізації будівельних процесів [10]. Інтеграція цифрових технологій, зокрема BIM-моделювання, дозволяє створювати інтегровані моделі будівель із врахуванням усіх аспектів їх життєвого циклу. Впровадження розумних систем управління забезпечує автоматизацію й оптимізацію використання ресурсів, а VR та AR технології дозволяють проєктувати та демонструвати інтер'єри на етапі узгодження із замовником.

Адаптивний дизайн є ще одним важливим елементом концептуальних підходів [11]. Він передбачає створення гнучких і трансформованих просторів за допомогою модульних меблів і мобільних перегородок, які забезпечують зміну функціонального призначення приміщень. Вбудовані зарядні станції, LED-підсвітка та інші інтерактивні елементи дизайну підвищують зручність користування просторами. Особлива увага приділяється екологічній інтеграції, яка включає використання озеленення, таких як вертикальні сади чи зелені дахи, а також максимальне залучення природного освітлення через панорамні вікна чи світлові колодазі.

Розроблені підходи також враховують соціальну орієнтованість і доступність для різних груп користувачів. Інклюзивний дизайн забезпечує комфорт для маломобільних осіб, а простори для співпраці та відпочинку враховують соціальні аспекти комфорту [12]. Таким чином, запропоновані концептуальні підходи сприяють ефективному використанню ресурсів, створенню комфортного середовища та гармонійному

поєднанню архітектури з принципами сталого розвитку.

Практичні приклади реалізації авторських проєктів підтверджують доцільність та ефективність запропонованих рішень у проєктуванні місць загального користування та будівель різного функціонального призначення. Вони демонструють можливості інтеграції інноваційних підходів і технологій для створення сучасних, функціональних та екологічних просторів.

Одним із реалізованих проєктів є коворкінг-простір у міському середовищі, де було використано адаптивні рішення, що забезпечують гнучкість простору [13]. Застосування модульних меблів і мобільних перегородок дозволило трансформувати робочі зони залежно від потреб користувачів, створюючи простір для індивідуальної роботи, колективних заходів чи відпочинку. У проєкті також впроваджено системи автоматизованого управління кліматом та освітленням, що зменшило витрати на енергоспоживання.

Ще одним прикладом є проєкт глемпінгу в природному ландшафті, де основний акцент було зроблено на гармонійне поєднання архітектурних рішень із природним середовищем. Для будівництва використовувалися екологічно чисті матеріали, такі як дерево та перероблені будівельні ресурси, а також інтегровані відновлювані джерела енергії, зокрема сонячні панелі. Крім того, було створено панорамні вікна, що підсилювали взаємодію між простором і природою.

При проєктуванні багатофункціонального громадського простору було реалізовано підхід соціальної орієнтованості, спрямований на створення інклюзивного середовища. Приміщення були забезпечені безбар'єрним доступом, а також спеціальними зонами для маломобільних груп населення. В цьому проєкті використано інтерактивні інформаційні панелі для забезпечення комфорту та доступності інформації для відвідувачів.

Окремий проєкт, присвячений створенню освітнього хабу, реалізував концепцію інтеграції цифрових технологій. Простір обладнаний системами VR та AR для навчальних завдань, що дозволяє користувачам взаємодіяти із цифровими моделями об'єктів у режимі реального часу. Використання BIM-технологій під час проєктування забезпечило оптимізацію управління життєвим циклом будівлі та покращення експлуатаційних характеристик.

Усі ці проєкти демонструють практичну доцільність застосування авторських рішень у сучасному проєктуванні. Вони сприяють підвищенню функціональності, екологічності й естетичності простору, відповідаючи потребам користувачів і принципам сталого розвитку.

Оцінка впливу запропонованих методик на функціональність і комфорт створених об'єктів у міському та природному середовищі продемонструвала їхню високу ефективність. Запропоновані рішення забезпечують інтеграцію сучасних технологій, екологічних

Таблиця 4

Вплив запропонованих методик на функціональність та комфорт об'єктів

Середовище	Вплив на функціональність	Вплив на комфорт
Міське середовище	Оптимальне використання обмеженого простору, трансформація приміщень завдяки модульним конструкціям, інтеграція інтелектуальних систем управління.	Зручні умови для різних категорій користувачів, зниження експлуатаційних витрат завдяки енергоефективності.
Природне середовище	Мінімізація впливу на екосистему, використання екологічно чистих матеріалів, інтеграція відновлюваних джерел енергії.	Гармонійне поєднання з ландшафтом, створення релаксуючих зон, що сприяють взаємодії з природою.
Соціально орієнтовані рішення	Інклюзивність проєктів, створення безбар'єрного доступу, інтерактивних систем для користувачів з різними потребами.	Підвищення доступності та зручності для маломобільних осіб і різних соціальних груп.

Джерело: узагальнено авторами на основі [14].

підходів та адаптивного дизайну, що сприяє створенню зручних, естетично привабливих і функціональних просторів (табл. 4).

У міському середовищі впроваджені методики дозволяють оптимально використовувати обмежений простір, враховуючи високий рівень урбанізації. Наприклад, у багатофункціональних громадських просторах використання модульних конструкцій і мобільних елементів дозволило забезпечити можливість трансформації приміщень залежно від їхнього призначення. Такі рішення створюють комфортні умови для різних категорій користувачів від індивідуальних відвідувачів до великих груп, що проводять освітні, культурні чи бізнес-заходи. Інтеграція інтелектуальних систем управління освітленням і вентиляцією підвищує ефективність використання енергоресурсів, зменшуючи експлуатаційні витрати та підвищуючи комфорт для користувачів.

У природному середовищі запропоновані методики дозволили мінімізувати вплив на екосистему завдяки використанню екологічно чистих матеріалів та інтеграції відновлюваних джерел енергії. Проекти, реалізовані у природному середовищі, такі як глемпінги, гармонійно поєднуються з ландшафтом, забезпечуючи високий рівень комфорту для користувачів. Використання панорамних вікон і натуральних матеріалів дозволяє створювати простори, що сприяють релаксації і взаємодії із природою, не порушуючи її баланс. Особлива увага приділяється ергономії та доступності, що підвищує привабливість таких об'єктів як для туристів, так і для місцевих громад.

Соціально орієнтовані рішення у рамках запропонованих методик зробили об'єкти комфортними для різних груп користувачів, включаючи маломобільних осіб. Безбар'єрний доступ, інтерактивні інформаційні системи

та спеціально облаштовані зони для людей із особливими потребами є важливими елементами проєктів, що враховують соціальну інклюзивність.

Загалом, упровадження запропонованих методик суттєво покращує функціональність об'єктів, адаптує їх до потреб користувачів і підвищує комфорт середовища, незалежно від його контексту – міського чи природного. Це сприяє підвищенню якості життя користувачів, екологічній відповідальності та відповідності сучасним стандартам сталого розвитку.

Висновки. У статті представлено авторську методику проєктування місць загального користування та будівель різного функціонального призначення, яка інтегрує інноваційні технології, екологічні підходи й адаптивний дизайн. Аналіз сучасних тенденцій підтвердив необхідність упровадження рішень, що забезпечують стійкість, функціональність та естетичну привабливість. Результати дослідження демонструють, що авторські методики дозволяють створювати унікальні архітектурні рішення, адаптовані до локальних умов середовища та потреб користувачів. Інтеграція енергоефективних рішень, сучасних матеріалів і цифрових інструментів, таких як BIM та VR/AR, оптимізує процес проєктування та підвищує ефективність об'єктів. Практичні приклади, такі як коворкінги, глемпінги та багатофункціональні простори, підтвердили доцільність запропонованих підходів. Вони сприяють підвищенню функціональності та комфорту об'єктів, мінімізуючи вплив на довкілля й адаптуючи їх до міського чи природного контексту. Таким чином, розроблена методика є ефективним інструментом для створення сучасних, функціональних та екологічних просторів, що відповідають сучасним викликам сталого розвитку.

Література:

1. Carmona M. Principles for public space design, planning to do better. *Urban Design International*. 2019. Vol. 24. P. 47–59. URL: <https://doi.org/10.1057/s41289-018-0070-3> (дата звернення: 26.01.2025).
2. Integrating a landscape connectivity approach into mitigation hierarchy planning by anticipating urban dynamics / S. Tarabon et al. *Landscape and Urban Planning*. 2020. Vol. 202. Article 103871. URL: <https://doi.org/10.1016/j.landurbplan.2020.103871> (дата звернення: 26.01.2025).
3. Generative urban design: A systematic review on problem formulation, design generation, and decision-making / F. Jiang et al. *Progress in planning*. 2024. Vol. 180. Article 100795. URL: <https://doi.org/10.1016/j.progress.2023.100795> (дата звернення: 26.01.2025).

4. Кисиль С. С., Полякова О. В., Булгакова Т. В. (2020). Цифрові технології в дизайні сучасного внутрішнього середовища цивільних будівель. *Art and Design*. 2020. No. 1. P. 105–114. URL: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.1.8> (дата звернення: 26.01.2025).
5. Hassanein H. Trends of contemporary art in innovative interior architecture design of cultural spaces. *Cities' Identity Through Architecture and Arts* / ed. by Y. Mahgoub et al. Cham: Springer, 2021. P. 25–57. URL: https://doi.org/10.1007/978-3-030-14869-0_3 (дата звернення: 26.01.2025).
6. Karahan F., Davardoust S. (2020). Evaluation of vernacular architecture of Uzundere District (architectural typology and physical form of building) in relation to ecological sustainable development. *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*. Vol. 19, No. 5. P. 490–501. URL: <https://doi.org/10.1080/13467581.2020.1758108> (дата звернення: 26.01.2025).
7. Eco-innovative graphic design practices: leveraging fine arts to enhance sustainability in industrial design / J. Alahira et al. *Engineering Science & Technology Journal*. 2024. Vol. 5, No. 3. P. 783–793. URL: <https://doi.org/10.51594/estj.v5i3.902> (дата звернення: 26.01.2025).
8. Virtual interactive innovations applied for digital urban transformations. Mixed approach / M. Sanchez-Sepulveda et al. *Future Generation Computer Systems*. 2019. Vol. 91. P. 371–381. URL: <https://doi.org/10.1016/j.future.2018.08.016> (дата звернення: 26.01.2025).
9. Wilson A., Tewdwr-Jones M., Comber R. Urban planning, public participation and digital technology: App development as a method of generating citizen involvement in local planning processes. *Environment and Planning B: Urban Analytics and City Science*. 2019. Vol. 46, No. 2. P. 286–302. URL: <https://doi.org/10.1177/2399808317712515> (дата звернення: 26.01.2025).
10. Bioconcrete-enabled resilient construction: a review / G. Tyagi et al. *Applied Biochemistry and Biotechnology*. 2024. Vol. 196, No. 5. P. 2901–2927. URL: <https://doi.org/10.1007/s12010-023-04427-8> (дата звернення: 26.01.2025).
11. Mohammed M., Beydoun Z., Refaat A. Adaptive Design Guidelines for Health-based Promenades in Jeddah City. *Civil Engineering and Architecture*. 2023. Vol. 11, No. 4. P. 2040–2071. URL: <https://doi.org/10.13189/cea.2023.110427> (дата звернення: 26.01.2025).
12. Designing wildlife-inclusive cities that support human-animal co-existence / B. Apfelbeck et al. *Landscape and Urban Planning*. 2020. Vol. 200. Article 103817. URL: <https://doi.org/10.1016/j.landurbplan.2020.103817> (дата звернення: 26.01.2025).
13. New work design for knowledge creation and sustainability: An empirical study of coworking-spaces / R. B. Bouncken et al. *Journal of Business Research*. 2023. Vol. 154. Article 113337. URL: <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2022.113337> (дата звернення: 26.01.2025).
14. A review of the applications of artificial intelligence and big data to buildings for energy-efficiency and a comfortable indoor living environment / M. U. Mehmood et al. *Energy and buildings*. 2019. Vol. 202. Article 109383. URL: <https://doi.org/10.1016/j.enbuild.2019.109383> (дата звернення: 26.01.2025).

References:

1. Carmona, M. (2019). Principles for public space design, planning to do better. *Urban Design International*, 24, 47–59. <https://doi.org/10.1057/s41289-018-0070-3>.
2. Tarabon, S., Calvet, C., Delbar, V., Dutoit, T., & Isselin-Nondedeu, F. (2020). Integrating a landscape connectivity approach into mitigation hierarchy planning by anticipating urban dynamics. *Landscape and Urban Planning*, 202, Article 103871. <https://doi.org/10.1016/j.landurbplan.2020.103871>.
3. Jiang, F., Ma, J., Webster, C. J., Chiaradia, A. J., Zhou, Y., Zhao, Z., & Zhang, X. (2024). Generative urban design: A systematic review on problem formulation, design generation, and decision-making. *Progress in planning*, 180, Article 100795. <https://doi.org/10.1016/j.progress.2023.100795>.
4. Kysyl, S. S., Poliakova, O. V., & Bulhakova, T. V. (2020). Tsyfrovi tekhnolohii v dyzaini suchasnoho vnutrishnoho seredovyshcha tsyvilnykh budivel [Digital technologies in the interior design of civil buildings]. *Art and Design*, (1), 105–114. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2020.1.8>.
5. Hassanein, H. (2021). Trends of Contemporary Art in Innovative Interior Architecture Design of Cultural Spaces. In Y. Mahgoub, N. Cavalagli, A. Versaci, H. Bougdah, & M. Serra-Permanyer (Eds.), *Cities' Identity Through Architecture and Arts* (pp. 25–57). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-030-14869-0_3.
6. Karahan, F., & Davardoust, S. (2020). Evaluation of vernacular architecture of Uzundere District (architectural typology and physical form of building) in relation to ecological sustainable development. *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*, 19(5), 490–501. <https://doi.org/10.1080/13467581.2020.1758108>.
7. Alahira, J., Ninduwezuor-Ehiobu, N., Olu-lawal, K. A., Ani, E. C., & Ejibe, I. (2024). Eco-innovative graphic design practices: leveraging fine arts to enhance sustainability in industrial design. *Engineering Science & Technology Journal*, 5(3), 783–793. <https://doi.org/10.51594/estj.v5i3.902>.
8. Sanchez-Sepulveda, M., Fonseca, D., Franquesa, J., & Redondo, E. (2019). Virtual interactive innovations applied for digital urban transformations. Mixed approach. *Future Generation Computer Systems*, 91, 371–381. <https://doi.org/10.1016/j.future.2018.08.016>.

9. Wilson, A., Tewdwr-Jones, M., & Comber, R. (2019). Urban planning, public participation and digital technology: App development as a method of generating citizen involvement in local planning processes. *Environment and Planning B: Urban Analytics and City Science*, 46(2), 286–302. <https://doi.org/10.1177/2399808317712515>.
10. Tyagi, G., Lahoti, M., Srivastava, A., Patil, D., Jadhav, U. U., & Purekar, A. S. (2024). Bioconcrete-enabled resilient construction: a review. *Applied Biochemistry and Biotechnology*, 196(5), 2901–2927. <https://doi.org/10.1007/s12010-023-04427-8>.
11. Mohammed, M., Beydoun, Z., & Refaat, A. (2023). Adaptive Design Guidelines for Health-based Promenades in Jeddah City. *Civil Engineering and Architecture*, 11(4), 2040–2071. <https://doi.org/10.13189/cea.2023.110427>.
12. Apfelbeck, B., Snep, R. P., Hauck, T. E., Ferguson, J., Holy, M., Jakoby, C., ... & Weisser, W. W. (2020). Designing wildlife-inclusive cities that support human-animal co-existence. *Landscape and Urban Planning*, 200, Article 103817. <https://doi.org/10.1016/j.landurbplan.2020.103817>.
13. Bouncken, R. B., Aslam, M. M., Gantert, T. M., & Kallmuenzer, A. (2023). New work design for knowledge creation and sustainability: An empirical study of coworking-spaces. *Journal of Business Research*, 154, Article 113337. <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2022.113337>.
14. Mehmood, M. U., Chun, D., Han, H., Jeon, G., & Chen, K. (2019). A review of the applications of artificial intelligence and big data to buildings for energy-efficiency and a comfortable indoor living environment. *Energy and buildings*, 202, Article 109383. <https://doi.org/10.1016/j.enbuild.2019.109383>.

УДК 745.522(1979; до 1935 Персія: 477)"-5–20"

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.23>**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

Белнакіта Уляна Миколаївна,

аспірантка кафедри образотворчого мистецтва
Київського столичного університету
імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0001-9082-8415
zpr.ukr.ua@gmail.com

ІРАНСЬКІ КИЛИМИ ФІРМИ «ФАРАВАХАР» З ТРАДИЦІЙНИМИ СЮЖЕТНИМИ КОМПОЗИЦІЯМИ І ЖИВОПИСНИМИ СЦЕНАМИ

Мета статті – розкрити специфічні технологічні, композиційні та художньо-образні особливості іранських килимів фірми «Фаравахар» з сюжетними композиціями, зважаючи на поширення тенденції останнім часом в Україні прикрашати сучасні інтер'єри орієнтальними творами мистецтва, притаманну здебільшого міському середовищу початку ХХІ століття, зорієнтовану, насамперед, на вузьке коло поціновувачів антикваріату та колекціонерів Києва, Одеси, Львова, Харкова. Основна ідея дослідження зводиться до унікального асортименту виробів, представлених на українському ринку підприємством «Фаравахар», що вирізняються високою культурою виконання та специфічною філігранністю добору малюнків з традиційної персидської мініатюри, з довершеним, досконалим технічним втіленням викінчених мистецьких ідей. Інструментарій дослідження базується на сукупності принципів, підходів і методів. Зокрема, ґрунтується на принципі всебічності, мистецтвознавчому, дизайнерському та виробничому підходах; онтологічному, герменевтичному, аксіологічному, історико-генетичному, історико-хронологічному, компаративному, культуротворчому, соціо-культурному, іконографічному, формально-стилістичному та методі мистецтвознавчого аналізу. Серед значущих завдань дослідження виокремлюється необхідність окреслити сутність специфічних рис творчості іранських майстрів у галузі традиційного перського килимарства, що сполучає аспекти знання технології та художньої майстерності з виготовлення сюжетних малюнків, запозичених з перської літератури, написаної на фарсі; потреба у визначенні кола художників знаних центрів килимарства Ірану, що працюють у двовузловій техніці, у тому числі із використанням шовкової нитки; а також необхідність розрізнення творчого почерку окремих майстрів, котрі спеціалізуються на розробці сюжетів іранської мініатюри у сучасному килимарстві Ірану, зважаючи на колористику, використання орнаментальних композицій у роботах конкретних авторів та повноцінного введення їх імен до переліку найкращих фахівців цього виду мистецтва початку ХХІ століття, імена яких асоціюється із кращими взірцями унікальних авторських творів. Наведено дані щодо доробку окремих майстрів у знаних осередках перського килимарства, зважаючи на ключові стилетворчі риси цієї царини декоративно-прикладного мистецтва і дизайну означеної країни 2010-х – 2020-х рр. Унаочнено найбільш цінні, знакові роботи різних авторів вказаної країни в означеній галузі, представлені в Україні фірмою «Фаравахар». Розкрито іконографічні характеристики творів сучасних іранських художників килимарства з сюжетом, в котрих відчувалася рука вправного майстра зі знанням найдорожчих світових технік виконання репрезентативних творів цієї групи з мотивами традиційних живописних сцен перської мініатюри.

Ключові слова: килим, Іран, Фаравахар, сюжет, проєкт, декор, композиція, Україна, дизайн, початок ХХІ століття, перська мініатюра, живописні сцени, килимарство, стилістика, колористика, декоративно-прикладне мистецтво.

Shkolna Olga, Belnaqita Ulyana. IRANIAN CARPETS OF THE FARAVAKHAR COMPANY WITH TRADITIONAL PLOT COMPOSITIONS AND PICTURESQUE SCENES

The purpose of the article is to reveal the specific technological, compositional and artistic-figurative features of Iranian carpets of the Faravakhar company with plot compositions, taking into account the recent spread of the trend in Ukraine to decorate modern interiors with oriental works of art, which is characteristic mostly of the urban environment of the early 21st century, and is focused primarily on a narrow circle of antique connoisseurs and collectors of Kyiv, Odessa, Lviv, and Kharkiv. The main idea of the study is reduced to a unique range of products presented on the Ukrainian market by the Faravakhar company, which are distinguished by a high culture of execution and specific filigree selection of drawings from traditional Persian miniatures, with a perfect, perfect technical embodiment of finished artistic ideas. The research toolkit is based on a set of principles, approaches, and methods. In particular, it is based on the principle of comprehensiveness, art history, design and production approaches; ontological, hermeneutic, axiological, historical-genetic, historical-chronological, comparative, cultural-creative, socio-cultural, iconographic, formal-stylistic and art history analysis methods. Among the significant tasks of the study, the need to outline the essence of the specific features of the creativity of Iranian masters in the field of traditional Persian carpet weaving, which combines aspects of knowledge of technology and artistic skill in the production of plot drawings borrowed from Persian literature written in Farsi, is highlighted; the need to determine the circle of artists of the famous carpet weaving centers of Iran, working in the two-knot technique, including using silk thread; as well as the need to distinguish the creative handwriting of individual masters who specialize in developing plots of Iranian miniature in modern carpet weaving of Iran, taking into account the color scheme, the use of ornamental compositions in the works of specific authors and the full introduction of their names to the list of the best specialists in this type of art of the beginning of the 21st century, whose names are associated with the best examples of unique author's works. Data are provided on the achievements of individual masters in well-known centers of Persian carpet weaving, taking into account the key style-forming features of this area of decorative and applied arts and design of the specified country in the 2010s – 2020s. The most valuable, iconic works of various authors of the specified country in the specified field, represented in Ukraine by the Faravahar company, are illustrated. The iconographic characteristics of the works of modern Iranian carpet weavers with a plot are revealed, in which the hand of a skilled master with knowledge of the most expensive world techniques for performing representative works of this group with motifs of traditional pictorial scenes of Persian miniature was felt.

Key words: carpet, Iran, Faravahar, plot, project, decor, composition, Ukraine, design, early 21st century, Persian miniature, pictorial scenes, carpet weaving, stylistics, coloristics, decorative and applied arts.

Постановка проблеми. Оскільки перські килими можна умовно розподілити на два основні різновиди: племінні (тобто окремих спільнот) і певних типів композиції візерунків, то саме з цього боку варто поглянути на їхнє різноманіття. Адже аналіз цих творів, як історичних, так і сучасних, передбачає розуміння специфіки традиційних технологій, візерунків, сюжетних мотивів, джерел інспірації і має здійснюватися з урахуванням розуміння специфіки розвитку декоративно-прикладного мистецтва і дизайну Західної Азії. Також іранські килими необхідно вивчати комплексно, враховуючи географію походження. Наразі найбільша складність – це мовний і комунікативний бар'єр, що обмежує, з одного боку пошук першоджерел, виданих лише на фарсі, а з іншого – майже цілковита неможливість обстеження творів, що зберігаються в колекціях Ірану, куди зараз нема доступу.

Аналіз досліджень і публікацій. З-поміж відомих праць на тему перських килимів, варто особіно виділити монографії Дженні Хаусго «Племінні килими – знайомство з ткацтвом племен Ірану» (Лондон, 1978) [10, с. 1–174] та Дж. Опі «Племінні килими Південної Персії. Східні килими» (Мадрид, 1981) [14, с. 3–223], в яких приділено увагу творам кочових народностей Ірану, з-поміж яких окремі твори імітують купол мечеті Шейх Лотфалли в Ісфахані, головні двері мавзолею імама Махрука в місті Нішапурі, мечеть святого імама в Ісфахані, Персеполіс тощо.

Також у другій половині 1970-х, ще до Ісламської революції, було видано працю М. Х. Бітті «Килими Центральної Персії – з особливою увагою до килимів Кірмана» (Шеффілд, 1976) [12, с. 2–102], в котрій було доповнено інформацію, оприлюднену у виданнях Дж. Леттермейна «Велика

книга про східний килим» (Мюнхен, 1962) [11, с. 2–375], «Шедеври перських килимів» (Тегеран, 1972) [12, с. 2–1351], а пізніше розширено у книгах Г. Еберхарта «Від Коньї до Коканда – рідкісні східні килими» (Мюнхен, 1982) [9, с. 3–196] та А. К. Едвардса «Перський килим» (Лондон, 1983) [7, с. 4–419].

Окремо також варто зупинитися на публікаціях, фокус яких зосереджено на певних історичних періодах і понятійно-категоріальному апараті. З-поміж них варто згадати альбом, упорядкований Б. Керол, з емоційною назвою «Виткане з душі, виткане з серця: текстильне мистецтво Сефевідського та Каджарського Ірану, XVI–XIX ст.», що є каталогом виставки у Колумбійському Музеї текстилю (Вашингтон, 1987) [6, с. 2–334], а також «Словник східних килимів з монографією про ідентифікацію за переплетенням» І. Нефф та К. Маггс (Нью-Йорк, 1979) [13, с. 2–238].

Виклад основного матеріалу дослідження. Найдавнішим перським килимом вважається Пазирикський килим (рис. 1), виконаний у червоно-золотавій гамі, близько IV ст. до н.е., що був знайдений у мерзлоті Сибірських гір в скіфському курганному похованні. Його розмір 180х200 см, прикрашений килим мотивами декоративно потрактованих іранських жовто-плямистих оленів, грифонів та вершників на конях, що оточують зірчастий середник малюнку виробу. Твір, якому 2500 років, належить до східної класики



Рис. 1. Фрагмент килиму з поховання скіфів у Пазирикському кургані. Вовна, IV ст. до н. е.

стилетворчого періоду Ахеменідського Ірану, що розвивався синхронно добі Фідія в античній Греції, та вирізняється високою культурою пластичного моделювання образів. Перші твори такого типу виконувались на лляній основі й вже у давнину мали притаманну їм умовність та зв'язок з домусульманською іранською мініатюрою [12, с. 2–1351].

У часи греко-перських війн Александр Македонський дивувався ошатності килимів, котрими було прикрашено палац Кіра Великого у Пасаргадах. Вже у VI ст. у рукописах згадується перський килим з зображенням саду «Бахристан» / «Весна Хосрова» (122х30 метрів) з Ктесіфону (наразі місцевість на теренах Іраку), зітканий з вовни, срібних і золотих ниток і прикрашений перлами та самоцвітним камінням. Надалі така ж гігантоманія була властива епічному європейському арасу – так званому «Килиму з Байє» [11, с. 2–375].

Килимарство Ахеменідів було продовжено під час правління династії Сасанідів, але наступний злет цього виду мистецтва у персів відбувся вже в добу шахіншахів Сефевідів. Вони правили від XIV ст. у Південному Азербайджані, а з 1502 по 1722 рр. – всім Іраном. Тоді за прикладом Великих Моголів і Тимурідів з'явилася мода прикрашати всі палаци, мечеті, святі місця, мавзолеї килимами, витканими одинарним вузлом Сенне (асиметричний чи подвійний вузол, в якому основа розташовується довкола двох ниток, проте лише одна з них цілком закрита по колу, техніка відома в Ірані, Індії, Китаї, Пакистані, Афганістані).

Так, найбільш репрезентативні інтер'єри наповнювалися творами з царських майстерень. Здебільшого композиція центрального поля виробу при цьому складалася або з флоральних мотивів, або геометризованих медальйонів [6, с. 2–334].

Хоча на вказаний період часу в Європі, особливо в живописі, де зображалось доволі лише середовище, спочатку увійшли в моду анатолійські килими. Останні ткалися двовузловою технікою так званими симетричними вузами або за допомогою симетричних й асиметричних вузлів у техніці «Джафті».

Загальною назвою вузлів перських килимів є Фарсбаф, турецьких килимів – Туркбаф (Гіордес) [13, с. 2–238].

Новий підйом цього виду мистецтва прийнято пов'язувати з шахіншахом (царем царів) Ісмаїлом (правив від 1487 по 1534 рр.), від періоду якого лишилося понад 1500 килимів ручної роботи. Адже означений правитель підтримував розвиток ремісничих центрів у містах. З-поміж класичних взірців цього часу вирізняється килим з мечеті міста Ардебіль (так званий Ардебільський килим) (рис. 2) з північно-західного Ірану, що нині зберігається у лондонській колекції Музею Вікторії та Альберта, а також килими мисливського типу зі збірок Музею Полді Пеццолі у Мілані, Стокгольмського палацу, Лувру (килим з Мантесу зі сценами тварин і полювання).



Рис. 2. Ардебільський вовняний килим Тебрізької школи (терени Азербайджану), витканий вузлом Фарсбафом. Середина XVI ст. Відреставрований і реконструйований у XIX ст. 11,5х5,34 м.

Ці твори становили серйозну конкуренцію широко відомим на той час турецьким анатолійським взірцям з провінцій Конья, Сівас, Кайсері зі стилізованими візерунками штибу гір і іслімі [13, с. 2–238].

На початку XVI століття іранські килими набули популярності в Індії, де в Агрі, Лахорі та Делі почали виконували килими у перському стилі, взоруючись на шедевральні твори Кашану (тут виконували їх з шовку), Ісфахана, Кірмана та Герата (останній – у межах теренів сучасного Афганістану). Падишах Акбар імперії Великих Моголів, котрий був великим шанувальником мистецтва, залучав перських ткачів до свого килимового виробництва в Агрі. Він заснував тут окремі килимарські майстерні штибу придворних китайських, басилевських у візантійських імператорів, і наikkaшанах – імператорських майстерень Османської імперії, започаткованих на підвалинах царгородських. У той час особливо цінувалася розкіш іранських мініатюр, а також цей же жанр у килимарстві.

Наприкінці XVI – на початку XVII століть під час правління Шаха Аббаса, що переніс столицю своєї держави до Ісфахану, міста ремісників, перський килим, який у цей час почали ткати переважно на шовкових нитках основи, інколи вводячи золото й срібло. Завдяки цьому він отримав широку популярність не лише на Сході, а й у Європі. Промисел поширився у цей період національного відродження у великих містах Хамадані, Ширазі, Гераті, Фарахані, Тебрізі, Герізі, Сеннесі, Бідшарі, Кашані, Язді, Машарі, Машхаді, Кумі, Тебрізі, Біджарі, Кермані, Афшарі, Ахарі, Бехшайєші, Бірджені, й місцеві килими отримали назву за регіоном походження [10, с. 1–174], [14, с. 3–223], [12, с. 2–102]. Наприкінці доби Ренесансу в Європі вже з'явилися цінителі перських, особливо шовкових килимів.

Так, у межах ідей сарматизму особливо захопився ними король Речі Посполитої Зигмунт Ваза, котрий 1601 року замовив у Кашані виробництво килимів з витканими на них державними символами Польщі, котрі нині зберігаються у «Президент-Музеї» Варшави. Також перські вироби цієї текстильної групи стали зображатися у цей само час на

жиописних полотнах європейських художників, їх почали колекціонувати. На сьогодні одним з найдорожчих є великий килим XVII ст. перського виробництва (довжина 4 м), проданий на аукціоні Christie's у Лондоні за 5,5 млн. фунтів стерлінгів 2010 р.

За подальші 5 століть унікальними творами іранських килимарників збагатилися музеї не лише Тегерану, а й Парижу, Лондону, Музею мистецтв «Метрополітен» у США).

У XVII–XVIII століттях захоплювалися перським килимарством й на теренах сучасної України, де започаткували в означений час низку тапісярень і персіярень [1; 2; 3; 4; 5], на котрих працювали перські, турецькі (вірменські) та польські ткачі. З цього часу, окрім традиційних візерунків з квітковим орнаментальним овальним полем всередині із квіткою гранату, митці багатьох країн Європи намагалися поєднувати традиційні для іранського мистецтва мотиви кипарису, вводили зображення сцен полювання, птахів і тварин, іранською мініатюри за «Шах-Наме» Фірдоусі (так звані «садові килими») [7, с. 4–419].

У цей період часу окремою тенденцією європейського живопису стало зображення перських килимів у творах визначних художників штибу Антоніса ван Дейка, Пітера-Пауля Рубенса, Яна Вермейєра Делфтського. Тоді європейці не розрізняли іранські килими за функцією та не вникали у релігійний зміст речей для богослужбових потреб. Тому на картинах пізнього Середньовіччя – раннього Нового часу зустрічаються і молитовні намазні килимки із зображенням міхрабу (перська версія назви – джанамасі), – арки, що вказує напрямок Мекки і Кааби, – священних місць для мусульман.

Нова ера піднесення перського килиму припадає на останній придворний етап Імперії Каджарів кінця XIX століття, коли через налагоджені тебрізькими торговцями шляхи, його почали експортувати до європейських країн (переважно через Стамбул). З цього часу англійці, німці, голландці почали відродження традиційного перського килима «Золотого віку» і започаткували низку спільних з Іраном виробництв.

Зацікавленню цим видом витонченої продукції (особливо після всесвітніх виставок у Відні 1873 р. і Парижі 1878 р.) надалі сприяло вже в династію Пахлеві (від Шаха Рези) поширенню моди на екзотичну перську продукцію доби ар деко. Цінувалися мотиви пейслі (індійський огірок), гюль (квітка, троянда), харчанг (іранський краб), Мінах Чані (чотирицвіття), синь-і-Султаг (чотириваззя із трояндами та пташками), туркман (геометризована розета, частіше 8-гранної форми, що нагадує японські родові знаки-печатки Камон), антеміон (нагадує невелику мандалу), грецький хрест, мотиви куфічної в'язі, звірів, поло, мотиви полювання, райських садів. Причому у німецькій термінології вживаються визначення, близькі фарфоровим декорам «мустер-рапорт».

Наразі витончені малюнки перських сюжетних килимів – це вагома складова антикварного ринку Європи і продукція, розрахована на заможних цінувальників орієнтальних традицій. Упродовж останнього десятиліття значну частину українського ринку іранських килимів становлять високохудожні твори фірми-постачальника ексклюзивних виробів цієї категорії від майстрів «Фаравахар» [8], що працює у сегментах сучасних творів машинної в'язки з більш дешевих синтетичних ниток (рис. 3 і 4), і реномових творах з вовни та шовку, виконаних з високоякісної вовни та шовку (рис. 5 і 6). Останні вирізняє не лише висока культура виконання, а й довершеність пластичного вирішення малюнку та колористики виробів.

Висновки. Отже, традиційні перські килими існували від часів Ахеменідського Ірану, розвивалися в епоху Сасанідів, Сефевідів, Каджарів, Пахлеві. Завдяки розселенню скіфів, відомі були вже у давнину на теренах сучасної України, де пізніше, вже від часів епохи бароко розвивалися власні персіярні та тапісярні, куди запрошували, насамперед, іранських та турецьких (вірменських) ткачів. В останнє десятиліття ексклюзивні перські килими виробництва майстрів об'єднання «Фаравахар», представлені на ринку України. Сьогодні вони зачаровують традиційними сюжетами іранської мініатюри зі сценами



Рис. 3, 4. Майстри фірми «Фаравахар». Сучасний килим машинної в'язки (суміш ниток на основі синтетики і вовни) в історичній тематиці «Пори року», 1,5х2,5 м. Місто Машхад.

Майстри фірми «Фаравахар». Килим «Поло» – різновид стародавнього перського військового тренування, що стало підвалинами сучасного однойменного різновиду спорту (перський килим з вовни та шовку з високим м'яким ворсом, виконаний у межах історичної тематики) з підписом майстрів фірми «Фаравахар». Місто Кум. 212х303 см.

полювань, військових змагань «поло», пір року, райських садів із райськими кущами і звірами. Наразі сучасні окремі дизайн-проекти цих східних творів включають типові елементи декору, притаманні для композиції кращих кумських, машхадських, яздських,

кашанських, ісфаханських, тебрізьких килимів, та композицію із живописними сценами, де майже відсутня перспектива, стилістика та колористика яких вирізняє реномові шедеври орієнтального декоративно-прикладного мистецтва.



Рис. 5, 6. Майстри фірми «Фаравахар». Ексклюзивний іранський сучасний килим з винятковою деталізацією найдрібніших візерунків «Старовинне Полювання». Натуральний шовк з глітером. Місто Кум. 100х150 см.

Майстри фірми «Фаравахар». Ексклюзивний іранський гладко стрижений сучасний килим «Антік: два леви». Ручна робота майстра Ферузі з міста Язд із підписом. Вовна, символічний тематичний східний дизайн. 283х385 см.

Література:

1. Архів Школьної О. В. Польові дослідження Ольги Школьної.
2. Школьна О. (2018). Великосвітські мануфактури князів Радзивіллів XVIII–XIX століть на теренах Східної Європи / монографія. Київ: Ліра-К, 2018. 192 с.: іл.
3. Школьна О., Прядко С. Тапісярні та персярні на теренах Речі Посполитої XVIII століття. Молодий вчений, 2021. 11 (99). С. 128–130.
4. Школьна О. Східні мотиви в килимарстві Полтавщини XVIII–XIX століть. Тези доповідей Міжнар. наук. конф. «XXI Сходознавчі читання А. Кримського». Київ, 17.11.2017–18.11.2017 р., НАН України, Інститут сходознавства ім. А. Ю Кримського. Київ, 2017. С. 52–53.
5. Школьна О. Шовк у побуті українців XVII–XIX століть і питання його зберігання й експонування у вітчизняних музеях. *Історичні студії суспільного прогресу*: зб. Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка. Глухів, 2014 р. Вип. 2. С. 67–79.
6. Bier Carol, editor. *Woven from the Soul, Spun from the Heart: Textile Arts of Safavid and Qajar Iran, 16th–19th Centuries*, exhibition catalogue. Washington, D.C.: Textile Museum, 1987. XVI, 336 p.
7. Edwards A. C. *The Persian Carpet*. London: Gerald Duckworth and Co Ltd, 1983. 419 p.
8. Faravahar Luxury. URL: https://www.instagram.com/faravahar_luxury/ (дата звернення: 01.02.2025 р.).
9. Herrmann Eberhart. *From Konya to Kokand – Rare Oriental Carpets III*. Munich: Published by Eberhart Herrmann, 1982. 196 p.
10. Housego Jenny. *Tribal Rugs – An Introduction to the Weaving of the Tribes of Iran*. London: Scorpion Publications, 1978. 174 p.
11. Lettenmair J. G. *Das Grosse Orientteppichbuch*. München: Mü Wels Welsermühl Verlag, 1962. 376 p.
12. May H. Beattie. *Carpets of Central Persia – With special Reference to Rugs of Kirman*. Sheffield: World of Islam Festival Publishing Company Ltd, 1976. 104 p., [8] p. of plates.
13. Neff I. C., Maggs C. F. *Dictionary of Oriental Rugs with a monography on identification by weave*. New York: Van Nostrand Reinhold Co, 1979. 238 p., [1] fold. leaf of plates.
14. Opie J. *Tribal Rugs of Southern Persia. James Opie Oriental Rugs*. Madrid: Published by Portland, James Opie Rugs, INC, 1981. 223 p.
15. Shenâcht-e Shâhkâr-ha-ye Farsch-e Irân (Meisterwerke der Perserteppiche). Teheran, 1972. 1351 p.

References:

1. Arkhiv Shkolnoi O. V. Polovi doslidzhennia Olhy Shkolnoyi [*Archive of Shkolna O. V. Field research by Olga Shkolna*] [in Ukrainian].
2. Shkolna, O. (2018). Velykosvitski manufaktury kniaziv Radzyvilliv XVIII–XIX stolit na terenakh Skhidnoi Yevropy / monohrafiia [*High-society manufactories of the Radziwill princes of the 18th–19th centuries in Eastern Europe / monograph*]. Kyiv: Lira-K, 2018. 192 p.: il. [in Ukrainian].
3. Shkolna, O., & Priadko, S. (2021). Tapisiarini ta persiariini na terenakh Rechi Pospolytoi XVIII stolittia. Molodyi vchenyi [*Tapestry and Persian weaving in the territory of the Polish-Lithuanian Commonwealth in the 18th century. A young scholar*]. 11 (99). P. 128–130. [in Ukrainian].
4. Shkolna, O. (2017). Skhidni motyvy v kylymarstvi Poltavshchyny XVIII–XIX stolit. Tezy dopovidei Mizhnar. nauk. konf. «XXI Skhodoznachchi chytannia A. Krymskoho». Kyiv, 17.11.2017–18.11.2017 r., NAN Ukrainy, Instytut skhodoznachstva im. A. Yu Krymskoho [*Oriental motifs in the carpet weaving of the Poltava region of the 18th–19th centuries. Abstracts of the reports of the Int. scientific. conference “XXI Orientalist readings of A. Krymsky”*]. Kyiv, 17.11.2017–18.11.2017, NAS of Ukraine, Institute of Oriental Studies named after A. Yu. Krymsky. Kyiv, P. 52–53 [in Ukrainian].
5. Shkolna, O. (2014). Shovk u pobuti ukraintsiv XVII–XIX stolit i pytannia yoho zberihannia y eksponuvannia u vitchyznianskykh muzeiakh. Istorychni studii suspilnoho prohresu: zb. Hlukhivskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Oleksandra Dovzhenka [*Silk in the everyday life of Ukrainians of the 17th–19th centuries and the issues of its storage and exhibition in domestic museums. Historical studies of social progress: collection of the Oleksandr Dovzhenko Glukhiv National Pedagogical University*]. Glukhiv, Issue 2. P. 67–79 [in Ukrainian].
6. Bier Carol, editor (1987). *Woven from the Soul, Spun from the Heart: Textile Arts of Safavid and Qajar Iran, 16th–19th Centuries*, exhibition catalogue. Washington, D.C.: Textile Museum. XVI, 336 p.
7. Edwards, A. C. (1983). *The Persian Carpet*. London: Gerald Duckworth and Co Ltd. 419 p.
8. Faravahar Luxury. Retrieved from: https://www.instagram.com/faravahar_luxury/ (дата звернення: 01.02.2025 р.) [in Ukrainian, in English].
9. Herrmann Eberhart (1982). *From Konya to Kokand – Rare Oriental Carpets III*. Munich: Published by Eberhart Herrmann. 196 p.
10. Housego Jenny (1978). *Tribal Rugs – An Introduction to the Weaving of the Tribes of Iran*. London: Scorpion Publications. 174 p.
11. Lettenmair J. G. (1962). *Das Grosse Orientteppichbuch*. München: Mü Wels Welsermühl Verlag. 376 p. [in German].

12. May, H. (1976). *Beattie. Carpets of Central Persia – With special Reference to Rugs of Kirman*. Sheffield: World of Islam Festival Publishing Company Ltd. 104 p., [8] p. of plates.
13. Neff, I. C., & Maggs, C. F. (1979). *Dictionary of Oriental Rugs with a monography on identification by weave*. New York: Van Nostrand Reinhold Co. 238 p., [1] fold. leaf of plates.
14. Opie, J. (1981). *Tribal Rugs of Southern Persia. James Opie Oriental Rugs*. Madrid: Published by Portland, James Opie Rugs, INC. 223 p.
15. Shenâcht-e Shâhkâr-ha-ye Farsch-e Irân (Meisterwerke der Perserteppiche) (1972). Teheran. 1351 p. [in German].

Наукове видання

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 6, 2024

Issue 6, 2024

Засновано у 2021 році
Видання виходить 6 разів на рік

Коректор *І. М. Чудеснова*
Комп'ютерне верстання *О. І. Молодецька*

Підписано до друку 15.01.2025 р.
Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 25,11. Зам. № 0325/253.
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.