

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС
UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 3
Issue 3



Видавничий дім
«Гельветика»
2025

ГОЛОВА РЕДАКЦІЙНОЇ РАДИ:

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

ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ РАДИ:

Афоніна Олена Сталівна – доктор мистецтвознавства, професор кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв; **Гуляєва Ольга Володимирівна** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри образотворчого мистецтва та дизайну Херсонського державного університету; **Димшиць Едуард Олександрович** – кандидат мистецтвознавства, Академік Європейської академії наук, мистецтв та літератури, заслужений діяч мистецтв України, Почесний академік Національної академії мистецтв України; **Дубрівна Антоніна Петрівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри рисунка та живопису Київського національного університету технологій та дизайну; **Кара-Васильєва Тетяна Валеріївна** – доктор мистецтвознавства, професор, дійсний член Національної академії мистецтв України, завідувач відділу декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України; **Кюнцлі Романа Василівна** – доктор мистецтвознавства, доцент кафедри архітектури Львівського національного аграрного університету; **Криворучко Юрій Іванович** – доктор архітектури, доцент, професор кафедри дизайну Національного університету «Запорізька політехніка»; **Михальчук Вадим Володимирович** – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв; **Чернявський 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 drukowanym media

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

На підставі наказу Міністерства освіти і науки України № 530 від 06.06.2022 р. (додаток 2)
журнал внесений до Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б»)
у галузі В-Культура, мистецтво та гуманітарні науки: В2 – Дизайн;
В3 – Декоративне мистецтво та ремесла, В4 – Образотворче мистецтво та реставрація

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

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

HEAD OF THE EDITORIAL COUNCIL:

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

EDITORIAL COUNCIL MEMBERS:

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

HEAD OF THE EDITORIAL BOARD:

Rohotchenko 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 as a print media
(Decision of the National Council of Ukraine on Television and Radio Broadcasting No. 1420
dated 16 November 2023. Media ID: R30-01868).

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

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

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

ЗМІСТ

Афанасьєва Н. А., Титова Н. М. РОЗРОБКА КОМПЕТЕНТНІСНОГО ПІДХОДУ ДО НАВЧАННЯ АНАТОМІЧНОЇ ПЛАСТИКИ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ДИЗАЙНУ.....	8
Базильська Т. О. ГЛОБАЛІЗАЦІЯ ТА ЛОКАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ У СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ: БАЛАНС МІЖ ТРАДИЦІЄЮ ТА ІННОВАЦІЯМИ.....	17
Балог А. С., Чернявська Т. В., Пилипчук В. В. КОНЦЕПТ «ЖІНКА. МАТИ. БЕРЕГІНЯ» В ІСТОРИЧНОМУ ТА МИСТЕЦЬКОМУ КОНТЕКСТІ.....	24
Варивончик А. В. ДИЗАЙНЕРСЬКІ ПІДХОДИ ДО СТВОРЕННЯ КРЕАТИВНОГО МОДНОГО СТИЛЮ В ОДЯЗІ ІЗ ЗАСТОСУВАННЯМ ЮВЕЛІРНИХ ПРИКРАС.....	33
Гелла О. І., Діденко К. В., Черкасова К. Т., Снітко І. А., Плотнікова Н. В. ДЕРЖПРОМ У ХАРКОВІ: СЦЕНАРІЇ РЕАБІЛІТАЦІЇ ПАМ'ЯТКИ МОДЕРНІЗМУ В КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ ІНЖЕНЕРНОГО МИСЛЕННЯ ТА ОХОРОНИ ІСТОРИЧНОГО СЕРЕДОВИЩА.....	40
Доценко В. Є. ПЕРСОНАЖІ І СЮЖЕТИ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ В ГРАФІЧНИХ ТВОРАХ СЕРГІЯ ЯКУТОВИЧА: ВИБІР ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ.....	47
Костенко І. О. ТИПОГРАФІКА ЯК ЕСТЕТИКО-ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ ЕЛЕМЕНТ ВЕБ ІНТЕРФЕЙСІВ.....	54
Кошка А. Д., Здор О. Г., Лихолат О. В. ІЛЮСТРОВАНА КНИГА В УКРАЇНСЬКОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ: МІЖ ТРАДИЦІЄЮ ТА СУЧАСНІСТЮ (НА ПРИКЛАДІ АВТОРСЬКОГО ДИЗАЙНУ ДО ТВОРУ ІВАНА ФРАНКА).....	60
Криворучко Н. І., Нос А. І. СВІТЛО ЯК МЕТАФОРІЧНО-СМИСЛОВИЙ ЧИННИК В АРХІТЕКТУРНОМУ ДИЗАЙНІ: ФЕНОМЕНОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД.....	70
Новак Н. В., Мартиненко А. С. ПОПЕРЕДНИКИ ТА ЛІДЕРИ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО РУХУ (Р. ВЕНТУРІ, Ч. ДЖЕНКС, Р. БОФІЛЛ, М. ГРЕЙВЗ ТА ІНШ.).....	84
Нос А. І. МЕТОДИКА ФОРМУВАННЯ СВІТЛОВИХ СЦЕН ПІД ЧАС СТВОРЕННЯ 3D-МОДЕЛЕЙ В АРХІТЕКТУРНОМУ ПРОЄКТУВАННІ ТА НАВЧАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ.....	89
Носенко А. І., Величко Д. О. ОБРАЗИ ПТАХІВ У ГОБЕЛЕНАХ ЕСФІРИ СЕРПІОНОВОЇ: СИМВОЛІКА, СЕМАНТИКА, СТИЛІСТИКА.....	97
Поліщук О. П. ДИСГАРМОНІЯ В РІЗНИХ ПРЕДМЕТНИХ СФЕРАХ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ.....	106
Радомська В. Р., Тирпич А. Б., Тирпич М.-М. А. УКРАЇНСЬКИЙ АРТТЕКСТИЛЬ У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ ІНТЕР'ЄРУ.....	115
Sahalovych A. A., Batyuk A. A. TRANSFORMATION OF CREATIVE SECTORS UNDER THE INFLUENCE OF THE MODERN CREATIVE ECONOMY.....	125

Стульнікова Ю. О., Лисенко Г. О. ФУНКЦІОНАЛЬНЕ ПЕРЕТВОРЕННЯ МИСТЕЦЬКОГО ТВОРУ НА ПРИКЛАДІ ВИТИНАНКИ: ЗВІТ З ХУДОЖНЬО-НАУКОВОГО ЕКСПЕРИМЕНТУ	133
Школьна О. В., Ковальчук О. В., Ситник І. В. ІЛЮСТРАЦІЇ ДО «КОБЗАРЯ» ТАРАСА ШЕВЧЕНКА РОБОТИ ХУДОЖНИКА АМВРОСІЯ ЖДАХИ.....	142
Шушлякова О. С., Бушманов С. А. ДИЗАЙН-ПРИЙОМИ ПРИРОДОІНТЕГРОВАНОЇ АРХІТЕКТУРИ У ФОРМУВАННІ ГІБРИДНОГО ЖИТЛА.....	150
Яблочкіна Я. П. ЕТНОДИЗАЙН ЗАЧІСОК: АДАПТАЦІЯ ТРАДИЦІЙНОГО ПЛЕТІННЯ В СУЧАСНОМУ СТИЛІ...	161

CONTENTS

Afanasieva Nataliia, Tytova Nataliia

DEVELOPMENT OF A COMPETENCY-BASED APPROACH TO TEACHING ANATOMICAL PLASTICS FOR FUTURE DESIGN TEACHERS.....8

Bazylska Tetiana

GLOBALIZATION AND LOCAL IDENTITY IN MODERN DESIGN:
BALANCING TRADITION AND INNOVATION.....17

Baloh Adrian, Cherniavska Tamara, Pylypchuk Viktoriia

THE CONCEPT OF “WOMAN. MOTHER. PROTECTRESS” IN THE HISTORICAL
AND ARTISTIC CONTEXT.....24

Varyvonchyk Anastasiia

DESIGN APPROACHES TO CREATING A CREATIVE FASHION STYLE IN CLOTHING
WITH THE USE OF JEWELRY.....33

Gella Olena, Didenko Kateryna, Cherkasova Kateryna, Snitko Iryna, Plotnikova Natalia

DERZHPROM IN KHARKIV: REHABILITATION SCENARIOS FOR A MODERNIST
MONUMENT IN THE CONTEXT OF ENGINEERING THINKING EVOLUTION
AND HERITAGE PRESERVATION.....40

Dotsenko Vladyslav

CHARACTERS AND PLOTS OF UKRAINIAN FOLK CULTURE
IN THE GRAPHIC WORKS OF SERHIY YAKUTOVYCH: CHOICE AND INTERPRETATION...47

Kostenko Ihor

TYPOGRAPHY AS AN AESTHETIC AND FUNCTIONAL ELEMENT OF WEB INTERFACES..54

Koshka Anhelina, Zdor Oksana, Lykholat Olena

ILLUSTRATED BOOKS IN UKRAINIAN CULTURAL SPACE: BETWEEN TRADITION
AND MODERNITY (BASED ON THE EXAMPLE OF THE AUTHOR'S DESIGN
FOR IVAN FRANKO'S WORK).....60

Kryvoruchko Natalya, Nos Alyona

LIGHT AS A SPATIAL AND SEMANTIC FACTOR IN ARCHITECTURE:
A PHENOMENOLOGICAL APPROACH.....70

Novak Nataliia, Martynenko Anna

PREDECESSORS AND LEADERS OF THE POSTMODERNIST MOVEMENT
(R. VENTURI, C. JENKS, R. BOFILL, M. GRAVES, ETC.).....84

Nos Aliona

METHODOLOGY OF LIGHT SCENE FORMATION DURING 3D MODELING
IN ARCHITECTURAL DESIGN AND THE EDUCATIONAL PROCESS.....89

Nosenko Anna, Velichko Dmytro

IMAGES OF BIRDS IN THE TAPESTRIES OF ESPHIRA SERPIONOVA:
SYMBOLISM, SEMANTICS, STYLISTICS.....97

Polishchuk Olena

DISHARMONY IN VARIOUS SUBJECT SPHERES OF MODERN DESIGN.....106

Radomska Violetta, Tyrpych Andriy, Tyrpych Motria-Mariia

UKRAINIAN ART TEXTILES IN THE CONTEXT OF INTERIOR DESIGN.....115

Sahalovych Anhelina, Batyuk Anna

TRANSFORMATION OF CREATIVE SECTORS
UNDER THE INFLUENCE OF THE MODERN CREATIVE ECONOMY.....125

Stulnikova Yuliia, Lysenko Hanna FUNCTIONAL TRANSFORMATION OF VYTYNANKA: A REPORT ON AN ARTISTIC-SCIENTIFIC EXPERIMENT.....	133
Shkolna Olga, Kovalchuk Ostap, Sytnyk Iryna ILLUSTRATIONS FOR TARAS SHEVCHENKO'S "KOBZAR" WORKS BY ARTIST AMVROSYI ZHDAKHA.....	142
Shushliakova Olha, Bushmanov Serhii DESIGN TECHNIQUES OF NATURE-INTEGRATED ARCHITECTURE IN THE FORMATION OF HYBRID HOUSING.....	150
Yablochkina Yana ETHNODESIGN HAIRSTYLE: ADAPTATION OF TRADITIONAL BRAIDED INTO A MODERN STYLE.....	161

УДК 74.02:61.01:37.015.31

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.3.1>

Афанасьєва Наталія Анатоліївна,

аспірантка кафедри професійної підготовки,
документознавства та публічного управління

Українського державного університету імені Михайла Драгоманова

ORCID ID: 0009-0003-2995-4676

zlatareva.anastasiya@gmail.com

Титова Наталія Михайлівна,

доктор педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри професійної підготовки,
документознавства та публічного управління

Українського державного університету імені Михайла Драгоманова

ORCID ID: 0000-0002-9415-4427

titnat2008@ukr.net

РОЗРОБКА КОМПЕТЕНТНІСНОГО ПІДХОДУ ДО НАВЧАННЯ АНАТОМІЧНОЇ ПЛАСТИКИ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ДИЗАЙНУ

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю оновлення підходів до професійної підготовки майбутніх викладачів дизайну в умовах посилюваних вимог до їхньої професійної компетентності. Встановлено, що традиційні моделі навчання анатомічної пластики орієнтовані переважно на репродуктивну діяльність і не забезпечують належного рівня інтеграції знань, практичних умінь і педагогічної рефлексії, що знижує ефективність формування професійної кваліфікації майбутніх фахівців. Метою дослідження є теоретичне обґрунтування та експериментальна перевірка методичної системи навчання анатомічної пластики майбутніх викладачів дизайну на основі компетентнісного підходу. Методологічну основу становлять принципи системності, професійної спрямованості, міждисциплінарності та індивідуалізації. Застосовано комплекс теоретичних (аналіз психолого-педагогічної та фахової літератури, моделювання) і емпіричних методів (констатувальний та формувальний експеримент, кількісно-якісний аналіз, статистична обробка результатів). Розроблено структурно-функціональну модель реалізації компетентнісного підходу до навчання анатомічної пластики, що охоплює цілі, зміст, освітні процедури та критерії оцінювання. Визначено педагогічні умови ефективного формування професійної компетентності: створення освітнього середовища, орієнтованого на професійні завдання; використання інтерактивних методів; міждисциплінарна інтеграція; рефлексивна діяльність. Упроваджено навчально-методичний комплекс, що охоплює змістові модулі, авторські матеріали та засоби діагностики. Експериментально доведено зростання рівня професійної компетентності: кількість здобувачів із високим рівнем зросла на 16,4%, із достатнім – на 23,8%, що підтверджено критерієм χ^2 Пірсона ($p \leq 0,05$). Доведено, що компетентнісний підхід забезпечує інтеграцію знань, умінь і ціннісних орієнтацій у процесі навчання анатомічної пластики, сприяючи підвищенню ефективності фахової підготовки.

Ключові слова: компетентнісний підхід, анатомічна пластика, професійна підготовка, викладач дизайну, методична система, педагогічні умови, професійні компетентності, художня освіта.

Afanasieva Nataliia, Tytova Nataliia. DEVELOPMENT OF A COMPETENCY-BASED APPROACH TO TEACHING ANATOMICAL PLASTICS FOR FUTURE DESIGN TEACHERS

The relevance of the study is determined by the need to update approaches to the professional training of future design teachers in the context of increasing demands on their professional competence. It has been established that traditional models of teaching anatomical plasticity are focused primarily on reproductive activity and do not provide an adequate level of integration of knowledge, practical skills, and pedagogical reflection, which reduces the effectiveness of the professional qualification of future specialists. The aim of the study is to theoretically substantiate and experimentally test a methodological system for teaching anatomical plasticity to future design teachers based on a competency-based approach. The methodological basis consists of the principles of systematicity, professional

orientation, interdisciplinarity, and individualization. A set of theoretical (analysis of psychological, pedagogical, and professional literature, modeling) and empirical methods (constatative and formative experiments, quantitative and qualitative analysis, statistical processing of results) was applied. A structural and functional model for implementing a competency-based approach to teaching anatomical plastic surgery has been developed, covering goals, content, educational procedures, and assessment criteria. The pedagogical conditions for the effective formation of professional competence have been identified: the creation of an educational environment focused on professional tasks; the use of interactive methods; interdisciplinary integration; reflective activity. A teaching and methodological complex has been introduced, covering content modules, author's materials, and diagnostic tools. An increase in the level of professional competence has been experimentally proven: the number of applicants with a high level increased by 16.4%, with a sufficient level – by 23.8%, which is confirmed by Pearson's χ^2 criterion ($p \leq 0.05$). It has been proven that the competency-based approach ensures the integration of knowledge, skills, and value orientations in the process of teaching anatomical plastic surgery, contributing to the improvement of professional training effectiveness.

Key words: competency-based approach, anatomical plastic, professional training, design teacher, methodological system, pedagogical conditions, professional competencies, art education.

Вступ. В умовах розвитку сучасної вищої освіти в Україні особливого значення набуває питання підготовки висококваліфікованих викладачів дизайну, здатних формувати професійні компетентності майбутніх фахівців. Анатомічна пластика як фундаментальна дисципліна в системі мистецької освіти відіграє важливу роль у формуванні професійного мислення та практичних навичок майбутніх викладачів дизайну. Упровадження компетентнісного підходу до викладання анатомічної пластики зумовлено необхідністю подолання розриву між теоретичною підготовкою та практичною діяльністю майбутніх фахівців [1, с. 45].

Компетентнісний підхід розглядається як стратегія освіти, що орієнтується не лише на засвоєння знань, а передусім на формування здатності особистості ефективно діяти в професійних і життєвих ситуаціях. Його сутність полягає в інтеграції знань, умінь, цінностей та досвіду в межах конкретної діяльності. У контексті вищої освіти він означає орієнтацію освітнього процесу на досягнення очікуваних результатів навчання, виражених у конкретних компетентностях. Застосування цього підходу дозволяє поєднати академічну підготовку з професійними вимогами та забезпечити розвиток критичного мислення, творчості, рефлексії, здатності до самостійного прийняття рішень.

Теоретичний аналіз наукової літератури свідчить про значний інтерес дослідників до проблеми компетентнісного підходу в освіті. Концептуальні засади компетентнісного

підходу у вищій освіті заклали такі вчені, як Н. Мукан (N. Mukan), Н. Чубинська (N. Chubinska) та Г. Чжунцзюнь (G. Zhongjun) [1]. Автори Л. Гуцан [2], В. Ягупов, В. Свистун [3], О. Бедь, М. Артьомова [4], Р. Кириченко [5] та Ю. Одробінський [6] досліджували проблему професійної підготовки майбутніх викладачів у галузі мистецтва. Методичні аспекти викладання пластичної анатомії вивчали Є. Піскунов [7], В. Тименко [8], Н. Аверьянова та Л. Гук [9]. Сучасні праці закордонних дослідників показують, що компетентнісний підхід, який активно застосовується в медичній освіті Р. Гарденом (R. Harden) [10], має значний потенціал для адаптації до освітніх програм у сфері дизайну. Застосування принципу конструктивного узгодження, описаного такими науковцями, як Дж. Біггс (J. Biggs) та С. Танг (C. Tang) [11], дає можливість ефективно планувати освітній процес та досягати поставлених цілей, забезпечуючи логічну відповідність між очікуваними результатами, змістом навчання й формами оцінювання.

Загалом, аналіз наукового доробку з обраної проблематики демонструє, що впровадження компетентнісного підходу при вивченні анатомічної пластики є перспективним напрямом, який сприятиме підвищенню якості підготовки майбутніх викладачів дизайну й розвитку їхніх творчих та професійних навичок.

Водночас аналіз науково-педагогічної літератури показує, що питання впровадження компетентнісного підходу в навчання анатомічної пластики майбутніх викладачів дизайну

залишається недостатньо дослідженим. Теоретичне обґрунтування та експериментальна перевірка педагогічних умов формування професійної компетентності, критеріїв оцінювання рівня її сформованості, а також методичне забезпечення освітнього процесу потребують подальшого вивчення та вдосконалення.

Мета дослідження полягає в теоретичному обґрунтуванні та експериментальній перевірці ефективності методичної системи навчання анатомічної пластики майбутніх викладачів дизайну, розробленої на засадах компетентнісного підходу як основного принципу сучасної мистецької педагогіки.

Відповідно до мети сформульовано такі **завдання дослідження**:

- 1) уточнити сутність і структуру професійних компетентностей викладача дизайну в контексті вивчення анатомічної пластики;
- 2) теоретично обґрунтувати педагогічні умови їх формування;
- 3) розробити й експериментально перевірити ефективність запропонованої методичної системи.

Матеріали та методи. Експериментальна база охоплювала факультет дизайну Українського державного університету імені Михайла Драгоманова та Київську національну академію декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука. Дослідження проводилося у 2022–2024 роках і охоплювало 180 здобувачів магістерської програми 015 «Професійна освіта (Дизайн)», які були розподілені на експериментальну (92 особи) та контрольну (88 осіб) групи.

Методологічну основу становлять системний, діяльнісний та особистісно орієнтований підходи, що дозволяють розглядати процес формування професійної компетентності як динамічну, цілісну та індивідуалізовану систему професійного становлення особистості викладача. Компетентнісний підхід є інтегративним принципом організації змісту, форм і методів навчання, який орієнтує на результативність освіти, формування здатності до самостійного професійного функціонування, педагогічної творчості та рефлексії.

Для досягнення цілей дослідження використано низку взаємопов'язаних методів:

серед теоретичних – аналіз наукової літератури, педагогічне моделювання, порівняльний аналіз освітніх концепцій; серед емпіричних – педагогічне спостереження, анкетування, тестування, аналіз практичних результатів, а також педагогічний експеримент, що охоплював констатувальний, формувальний і контрольний етапи.

Етапи дослідження. На констатувальному етапі (2022 р.) визначено вихідний рівень сформованості компетентностей та апробовано діагностичний інструментарій. Формувальний етап (2022–2023 рр.) передбачав упровадження авторської методичної системи в експериментальній групі, тоді як контрольна група навчалася за традиційною програмою. На контрольному етапі (2023–2024 рр.) здійснено порівняльний аналіз динаміки сформованості компетентностей між двома групами.

Критерії оцінювання професійної компетентності містили мотиваційно-ціннісний, когнітивний, рефлексивно-оцінний і діяльнісно-практичний компоненти. Для кожного з них розроблено відповідний діагностичний інструментарій, який дозволив виокремити чотири рівні сформованості: високий, достатній, середній і низький.

Надійність результатів підтверджувалася поєднанням кількісного та якісного аналізу, відповідністю методів поставленим цілям, репрезентативністю вибірки, а також застосуванням методів математичної статистики, зокрема χ^2 -критерію Пірсона.

Результати. Теоретичний аналіз проблеми формування професійної компетентності майбутніх викладачів дизайну дозволяє визначити її структуру та зміст. Згідно з дослідженнями С. Хомика та В. Денисенко [12, с. 150–151], професійна компетентність розглядається як інтегрована властивість особистості, яка охоплює знання, вміння, навички та ключові професійні якості. У структурі професійної компетентності майбутніх викладачів дизайну можна виокремити три взаємопов'язані компоненти.

Когнітивний компонент, як зазначає В. Даниленко [13, с. 6], формується на основі базових знань з анатомії людини та формотворчої анатомії, що забезпечує розуміння

закономірностей будови та функціонування людського організму. Важливим аспектом когнітивного компонента є методичні знання, які необхідні для ефективної організації освітнього процесу.

Діяльнісний компонент професійної компетентності, визначений О. Фурсою [14, с. 6], стосується формування практичних навичок у галузі анатомічної пластики. Особлива увага повинна бути приділена розвитку вміння створювати пластичні форми, набуттю навичок академічного малювання та застосуванню теоретичних знань у практичній діяльності. На практичних заняттях цей компонент часто викликає найбільші труднощі в здобувачів освіти.

Особистісний компонент, на думку І. Бега [15, с. 12], є критично важливим для формування професійних навичок майбутніх педагогів, оскільки він охоплює розвинене просторове мислення, художньо-естетичне чуття та педагогічну компетентність.

Компетентнісний підхід до професійної підготовки майбутніх викладачів дизайну передбачає системну трансформацію змісту, форм і методів навчання з орієнтацією на досягнення очікуваних результатів освітньої діяльності. Його реалізація ґрунтується на створенні таких педагогічних умов, які забезпечують цілісне формування професійної компетентності як інтегрованої якості особистості, що охоплює знання, уміння, ціннісні орієнтації, досвід творчої діяльності та рефлексії. На основі аналізу науково-педагогічної

літератури було виокремлено чотири основні педагогічні умови, що формують професійні компетентності майбутніх викладачів дизайну в процесі викладання анатомічної пластики (табл. 1).

У сучасних умовах викладання анатомічної пластики реалізація зазначених педагогічних умов передбачає інтеграцію інноваційних технологій та особистісно орієнтованих підходів до формування професійних компетентностей. Зокрема, створення креативного педагогічного середовища здійснюється через облаштування освітнього простору, що сприяє активному залученню здобувачів освіти до художньої діяльності, формує мотивацію та готовність до педагогічної взаємодії. В. Даниленко наголошує на необхідності «забезпечення матеріально-технічної бази, що відповідає сучасним вимогам професійної підготовки дизайнерів» [13, с. 8], що є невіддільною частиною цього середовища.

Використання інноваційних методів навчання, таких як метод проєктів, кейс-технології та проблемне навчання, забезпечує створення умов для самостійної діяльності здобувачів освіти, набуття практичних навичок і формування рефлексії. Міждисциплінарна інтеграція сприяє глибшому розумінню функціональних зв'язків між вивченими елементами анатомії та художніми засобами вираження, що є основою розвитку когнітивного компонента компетентності. Застосування ІКТ (інтерактивні анатомічні атласи, 3D-моделі, цифрові платформи) забезпечує

Таблиця 1

Педагогічні умови та їхня компетентнісна орієнтація

Педагогічна умова	Сутність реалізації	Відповідність компетентнісному підходу
Створення креативного освітнього середовища	Формування освітнього простору, що стимулює творчість, самовираження, мотивацію	Сприяє формуванню мотиваційно-ціннісного компонента компетентності
Використання інноваційних методів навчання	Залучення здобувачів до активної діяльності через проєкти, кейси, майстер-класи	Розвиває діяльнісний, комунікативний і рефлексивний компоненти
Міждисциплінарна інтеграція	Установлення змістових зв'язків між анатомічною пластикою та іншими мистецькими дисциплінами	Забезпечує когнітивну цілісність і практичну орієнтованість
Застосування інформаційно-комунікаційних технологій	Використання цифрових засобів, 3D-моделей, візуалізацій, мультимедійних ресурсів	Підтримує індивідуалізацію навчання, самостійність, сучасну професійну мобільність

Джерело: сформовано автором на підставі [13, с. 8; 16, с. 61–62].

індивідуалізацію освітніх траєкторій і підтримує здатність до самостійного професійного розвитку [16, с. 61–62].

Отже, сформована система педагогічних умов узгоджується з основними засадами компетентнісного підходу, орієнтуючи освітній процес не лише на засвоєння знань, а передусім на здобуття здатності до ефективної професійної діяльності.

У сучасній практиці мистецької освіти викладання анатомічної пластики зазвичай здійснюється в межах традиційної освітньої моделі, яка спирається на домінування знань своєї парадигми, лінійне засвоєння навчального матеріалу та відтворення зразків. Такий підхід передбачає переважно лекційно-практичну організацію навчання з акцентом на репродуктивну діяльність, формальний контроль знань і слабку інтеграцію міждисциплінарних зв'язків. Основна увага приділяється передачі знань про будову людського тіла, однак недооцінюються практичні аспекти пластичного формотворення, педагогічна рефлексія та здатність до творчої інтерпретації анатомічного матеріалу. Як наслідок, у здобувачів часто не формуються цілісні уявлення про функціонально-пластичну природу людського тіла як об'єкта художнього моделювання, а набута інформація залишається фрагментарною та відчуженою від майбутньої професійної діяльності.

Окрім того, в освітньому процесі спостерігається низька індивідуалізація навчання: методи й завдання не враховують особистісні особливості, рівень підготовки й інтереси здобувачів. Здобувачі рідко залучаються до діяльності, що вимагає ініціативи, критичного мислення чи педагогічного прогнозування. Відсутність сучасних цифрових ресурсів, нестача наочності та обмеженість практичних форматів (майстерень, портфоліо, рефлексивного оцінювання) призводять до зниження мотивації, слабого розвитку професійної самосвідомості й недостатньої підготовленості до реальної викладацької практики. Унаслідок цього формування професійних компетентностей майбутніх викладачів дизайну відбувається повільно, непослідовно та фрагментарно.

З метою подолання вказаних обмежень було розроблено компетентнісно орієнтовану модель навчання анатомічної пластики, що враховує специфіку підготовки майбутніх викладачів дизайну й відповідає сучасним тенденціям реформування мистецької освіти. Її побудовано на засадах конструктивного узгодження, що забезпечує єдність між результатами навчання, змістом освітньої програми, методами діяльності та критеріями оцінювання [11]. Методологічною основою моделі є системний, діяльнісний і особистісно орієнтований підходи, які дозволяють не лише трансформувати структуру освітнього процесу, а й забезпечити формування професійної компетентності як інтегрованого утворення, що охоплює знання, вміння, мотивацію, рефлексію та здатність до самостійного прийняття рішень у педагогічно-художньому контексті. Особливість запропонованої моделі полягає в практико-орієнтованому змісті, активному залученні здобувачів освіти до проєктної та творчої діяльності, використанні цифрових інструментів і формуванні навичок педагогічного моделювання ситуацій, наближених до професійної реальності.

Структурна модель реалізації компетентнісного підходу у викладанні анатомічної пластики охоплює чотири логічно взаємопов'язані компоненти: цільовий, змістовий, процесуальний та оцінювальний, що узгоджуються з усіма фазами педагогічного впливу – від формулювання очікуваних результатів до контролю їх досягнення (табл. 2).

Змістовий компонент реалізується через модульну організацію навчання, що охоплює чотири змістові блоки: «Основи пластичної анатомії» (вивчення пропорцій та опорно-рухового апарату), «Пластична анатомія голови та шиї» (аналіз міміки та черепної пластики), «Формальна анатомія тулуба та кінцівок» (вивчення механіки руху та морфології тіла), «Анатомічний малюнок» (практичне застосування знань у художньому моделюванні). Кожен модуль спрямований на формування певного компонента професійної компетентності – когнітивного, діяльнісного, художньо-естетичного або рефлексивного. Навчально-методичний комплекс складається

з програми з дисципліни, конспектів лекцій, методичних рекомендацій, завдання для самостійної роботи, а також діагностичних матеріалів, що дозволяють відстежувати динаміку розвитку компетентностей.

У процесуальному компоненті важливу роль відіграє використання інноваційних форм і методів: кейс-стаді для аналізу анатомічних особливостей художнього твору, проєктна діяльність із розробки анатомічного атласу, майстер-класи, творчі майстерні, портфоліо. Інтеграція міждисциплінарних зв'язків із дисциплінами рисунка, живопису, композиції, скульптури дозволяє формувати цілісне бачення художньої та педагогічної діяльності. Активне використання цифрових ресурсів (3D-моделей, відеоматеріалів, інтерактивних атласів) забезпечує візуалізацію навчального матеріалу, індивідуалізацію освітніх траєкторій і підвищення залученості здобувачів.

Оцінювання ефективності формування професійної компетентності здійснюється на основі багаторівневої системи діагностики, що містить критерії мотиваційно-ціннісного, когнітивного, діяльнісного та рефлексивного рівнів. За результатами констатувального етапу експерименту, здобувачі освіти як експериментальної, так і контрольної груп демонстрували переважно середній або низький рівень сформованості компетентностей. Після впровадження методичної системи в експериментальній групі зафіксовано істотне зростання за всіма критеріями: мотиваційно-ціннісний рівень зріс з 11,9%

до 28,3%, когнітивний – з 9,8% до 31,5%, діяльнісно-прикладний – з 8,7% до 26,1%. У контрольній групі зміни були статистично незначущими. Загальний приріст осіб із високим і достатнім рівнем професійної компетентності становив відповідно 16,4% і 23,8%, при цьому кількість здобувачів із низьким рівнем зменшилася на 28,3%. У контрольній групі високий рівень продемонстрували лише 5,7% здобувачів, а достатній рівень зменшився на 8,1%. Статистичну достовірність результатів підтверджено за допомогою критерію χ^2 Пірсона ($p \leq 0,05$), що засвідчує ефективність запропонованої моделі.

Розроблена модель навчання анатомічної пластики не лише інтегрує структурні компоненти компетентнісного підходу, а й безпосередньо відповідає на проблеми, виявлені в межах традиційної освітньої практики. Замість домінування репродуктивного підходу реалізовано принцип конструктивного узгодження, що поєднує теоретичну підготовку з художньо-педагогічною практикою. Використання кейс-методів, творчих проєктів і цифрових ресурсів дало змогу подолати розбіжності між академічним матеріалом і вимогами професійного середовища. Запроваджені механізми індивідуалізації навчання сприяли зростанню мотивації, а поетапна організація засвоєння матеріалу через модульну структуру забезпечила системність розвитку компетентностей. Таким чином, запропонована модель трансформує вивчення анатомічної пластики в динамічний, гнучкий і професійно

Таблиця 2

Структура компетентнісно орієнтованої моделі навчання анатомічної пластики майбутніх викладачів дизайну

Компонент моделі	Зміст реалізації	Компетентнісна орієнтація
Цільовий	Визначення освітніх результатів через систему професійних компетентностей	Орієнтація на результат навчання, здатність до дії, рефлексія, педагогічна мобільність
Змістовий	Модульна структура курсу: 4 блоки – основи, голова і шия, тулуб і кінцівки, анатомічний малюнок	Поступове формування когнітивних, діяльнісних і інтеграційних знань
Процесуальний	Інноваційні методи: кейс-стаді, проєкти, майстер-класи, портфоліо, ІКТ, міждисциплінарна інтеграція	Активне залучення, критичне мислення, творчість, індивідуалізація траєкторій
Оцінювальний	Діагностичні інструменти: тести, карти самооцінювання, аналіз портфоліо, підсумкові проєкти	Об'єктивне оцінювання сформованості компетентностей, стимулювання самоаналізу

Джерело: власна розробка автора.

релевантний процес, що відповідає сучасним викликам мистецько-педагогічної освіти.

Висновки. У дослідженні обґрунтовано доцільність застосування компетентнісного підходу як методологічної основи навчання анатомічної пластики майбутніх викладачів дизайну. Установлено, що саме компетентнісний підхід забезпечує формування не лише знань, а й практичних умінь, міждисциплінарного мислення, педагогічної рефлексії та творчої автономії, які є важливими для професійної діяльності в галузі дизайн-освіти.

Проведений теоретичний аналіз виявив недоліки традиційної моделі викладання, орієнтованої на відтворення знань, слабку інтеграцію з фаховими дисциплінами та обмежену практичну спрямованість. Це зумовлює низький рівень сформованості професійної компетентності в здобувачів вищої освіти.

У відповідь на виявлені проблеми було запропоновано компетентнісно орієнтовану методичну систему навчання, побудовану на принципах професійної спрямованості, модульності, інтерактивності та рефлексивності. Експериментально підтверджено її ефективність: у здобувачів експериментальної групи рівень сформованості професійної компетентності значно підвищився, зокрема високий рівень зріс на 16,4%, достатній – на 23,8%, а низький зменшився на 28,3%.

Рекомендовано впроваджувати цю модель у мистецьку освіту як інструмент розвитку професійних компетентностей викладача-дизайнера. Перспективами подальших досліджень є адаптація моделі до змішаного та дистанційного навчання, розробка цифрових ресурсів та поглиблене вивчення інтегративного потенціалу анатомічної пластики у професійній підготовці.

Література:

1. Mukan N., Chubinska N., Zhongjun G. Competency-based approach in higher education: The main concepts. *Академічні візії*. 2023. Вип. 17. URL: <https://academy-vision.org/index.php/av/article/view/475> (дата звернення: 01.02.2025).
2. Гуцан Л. А. Компетентнісний підхід у сучасній освіті. *Науковий вісник Інституту проблем виховання Національної академії педагогічних наук України*. 2006. Вип. 5. С. 52–56. URL: https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/2349/1/Gutsan_50025.pdf (дата звернення: 01.02.2025).
3. Ягупов В. В., Свистун В. І. Компетентнісний підхід до підготовки фахівців у системі вищої освіти. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського*. 2023. Вип. 1(1). С. 231–238. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/45203fee-fa64-4a8b-aea9-bf3bc35acc66/content> (дата звернення: 01.02.2025).
4. Бедь В., Артьонова М. Компетентнісний підхід в процесі модернізації вищих навчальних закладів. *Український науковий журнал «Освіта регіону»*. 2011. №5. С. 90–102. URL: <https://social-science.uu.edu.ua/article/691> (дата звернення: 01.02.2025).
5. Кириченко Р. В., Скоробагатько М. С., Івашко Ю. О. Компетентнісний підхід до підготовки майбутнього педагога-дизайнера. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. 2019. Вип. 183. С. 99–102. URL: <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2019-1-183-99-102> (дата звернення: 01.02.2025).
6. Одробінський Ю. В., Мандра А. В. Педагогічні умови формування фахових компетентностей майбутніх дизайнерів-графіків. *Академічні візії*. 2023. Вип. 23. URL: <https://academy-vision.org/index.php/av/article/view/664> (дата звернення: 01.02.2025).
7. Піскунов Є. В. Викладання пластичної анатомії в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури: інноваційні методи та мультимедійна форма навчання. *Українська Академія Мистецтва*. 2023. Вип. 33. С. 210–216. URL: <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/2033844> (дата звернення: 01.02.2025).
8. Тименко В. П., Бровченко А. І. Розвиток проектно-творчої обдарованості єства у системі української дизайн-освіти. *Освіта та розвиток обдарованої особистості*. 2022. № 2 (85). С. 13–21. URL: https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/734460/1/IOD_285_-13-21.pdf (дата звернення: 01.02.2025).
9. Аверьянова Н., Гук Л. Сучасний стан дизайнерської освіти в Україні. *SWorldJournal*. 2022. Vol. 5. №11-05. С. 93–97. DOI: 10.30888/2663-5712.2022-11-05-092
10. Harden R. M. Competency-based medical education: current perspectives and future directions. *Medical Teacher*. 2021. Vol. 43. №3. P. 203–208. DOI: 10.1080/0142159X.2020.1781148
11. Biggs J., Tang C., Kennedy G. Constructive alignment in higher education: Enhancing teaching and learning through competency-based design. *Teaching for Quality Learning at University*. McGraw-

Hill Education, 2021. URL: https://books.google.com.ua/books/about/Teaching_for_Quality_Learning_at_Univers.html?id=pseVEAAQBAJ&redir_esc=y (date of access:01.02.2025).

12. Хомик С., Денисенко В. Компетентнісний підхід у професійній діяльності фахівців сфери дизайну. *Modern tools and methods of scientific investigation: III International Scientific and Theoretical Conference* (Antwerp, June 7, 2024). Antwerp, Belgium, 2024. С. 149–152. URL: <https://previous.scientia-report/index.php/archive/article/view/1897> (дата звернення: 01.02.2025).

13. Даниленко В. Дизайнерська освіта України: перехід у нову якість. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2017. № 3. С. 4–10. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2017_3_3 (дата звернення: 01.02.2025).

14. Фурса О. Феномен дизайн-освіти у контексті становлення дизайну і системи професійної підготовки майбутніх дизайнерів. *Мистецька освіта: зміст, технології, менеджмент*. 2020. №15. С. 5–26. DOI: <https://doi.org/10.37041/2410-4434-2020-15-1>

15. Бех І. Компетентнісний підхід як освітня стратегія. Педагогіка і психологія. *Вісник НАПН України*. 2014. №2. С. 5–22. URL: https://core.ac.uk/outputs/32308232/?utm_source=pdf&utm_medium=banner&utm_campaign=pdf-decoration-v1 (дата звернення: 01.02.2025).

16. Чирчик С. Сучасні наукові підходи до професійної підготовки майбутніх дизайнерів (огляд). *Мистецька освіта: зміст, технології, менеджмент*. 2021. Вип. 17. С. 52–73. URL: <https://zbirnik.mixmd.edu.ua/index.php/artedu/article/download/237/165/> (дата звернення: 01.02.2025).

17. Sudhindra S., He Y., Blessing L., Khan S. A. Stories of Design Education. *Proceedings of the Design Society*. 2022. Vol. 2. С. 2403–2412. URL: https://www.researchgate.net/publication/360871413_Stories_of_Design_Education_An_Analysis_of_Practices_and_Competencies (date of access:01.02.2025).

References:

1. Mukan, N., Chubinska, N., & Zhongjun, G. (2023). Competency-based approach in higher education: The main concepts. *Akademichni vizii – Academic Visions*, 17. Retrieved from <https://academy-vision.org/index.php/av/article/view/475> [in Ukrainian].

2. Hutsan, L. (2013). Kompetentnisnyi pidkhid u suchasniy osviti [Competency-Based Approach in Modern Education]. *Naukovyy visnyk Instytutu problem vykhovannya Natsionalnoyi akademiyi pedahohichnykh nauk Ukrayiny – Scientific Bulletin of the Institute of Educational Problems of the National Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine*, 5, 52–56. Retrieved from https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/2349/1/Gutsan_50025.pdf [in Ukrainian].

3. Yagupov, V., & Svystun, V. (2023). Kompetentnisnyi pidkhid do pidhotovky fakhivtsiv u systemi vyshchoi osvity [Competency-Based Approach to the Training of Specialists in the Higher Education System]. *Naunkovyy Visnyk Mykolayivskoho Natsionalnoho Universytetu imeni V. O. Sukhomlynskogo – Scientific Bulletin of Mykolaiv National University named after V. O. Sukhomlynskyi*, 1(1), 231–238. Retrieved from <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/45203fee-fa64-4a8b-aea9-bf3bc35acc66/content> [in Ukrainian].

4. Bed, V., & Artiomova, M. (2011). Kompetentnisnyi pidkhid v protsesi modernizatsii vyshcheykh navchalnykh zakladiv [Competency-Based Approach in the Process of Modernizing Higher Education Institutions]. *Ukrayinskyi naukovyy zhurnal «Osvita rehionu» – Ukrainian scientific journal “Region education”*, 5, 90–102. Retrieved from <https://social-science.uu.edu.ua/article/691> [in Ukrainian].

5. Kyrychenko, R., Skorobahatko, M., & Ivashko, Y. (2019). Kompetentnisnyi pidkhid do pidgotovky maibutnioho pedagoga-dyzainera [Competency-Based Approach to the Training of Future Teacher-Designers]. *Naukovi Zapysky. Seriya: Pedahohichni Nauky – Proceedings. Series: Pedagogical sciences*, 183, 99–102. Retrieved from <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2019-1-183-99-102> [in Ukrainian].

6. Odrobinskyi, Y., & Mandra, A. (2023). Pedahohichni umovy formuvannya fakhovykh kompetentnostei maibutnikh dyzaineriv-hrafikiv [Pedagogical Conditions for the Formation of Professional Competencies of Future Graphic Designers]. *Akademichni Vizii – Academic visions*, 23. Retrieved from <https://academy-vision.org/index.php/av/article/view/664> [in Ukrainian].

7. Piskunov, Ye. V. (2023). Vykladannia plastychnoi anatomii v Natsionalnii akademii obrazotvorchoho mystetstva i arkhitektury: innovatsiini metody ta multymediina forma navchannia [Teaching of Plastic Anatomy at the National Academy of Fine Arts and Architecture: Innovative Methods and Multimedia Form of Instruction]. *Ukrainska Akademia Mystetstva – Ukrainian Academy of Arts*, 33, 210–216. Retrieved from <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/2033844> [in Ukrainian].

8. Tymenko, V., & Brovchenko, A. (2022). Rozvytok proektno-tvorchoi obdarovanosti yestva u systemi ukrainskoi dyzain-osvity [Development of Project-Creative Giftedness in the System of Ukrainian Design Education]. *Osvita ta rozvytok obdarovanoi osobystosti – Education and development of a gifted personality*, 85 (2), 13–21. Retrieved from https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/734460/1/IOD_285_-13-21.pdf [in Ukrainian].

9. Avernoiana, N., & Huk, L. (2018). Suchasnyi stan dyzainskoi osvity v Ukraini [The Current State of Design Education in Ukraine]. *SWorldJournal*, 5 (11–05), 93–97. DOI: 10.30888/2663-5712.2022-11-05-092 [in Ukrainian].
10. Harden, R. M. (2021). Competency-based medical education: Current perspectives and future directions. *Medical Teacher*, 43(3), 203–208. DOI: 10.1080/0142159X.2020.1781148
11. Biggs, J., Tang, C. & Kennedy G. (2021). *Constructive alignment in higher education: Enhancing teaching and learning through competency-based design. Teaching for Quality Learning at University (Revised ed)*. McGraw-Hill Education. Retrieved from https://books.google.com.ua/books/about/Teaching_for_Quality_Learning_at_Univers.html?id=pseVEAAAQBAJ&redir_esc=y
12. Khomik, S., & Denysenko, V. (2024). Kompetentnisnyi pidkhid u profesiinoi diialnosti fakhivtsiv sfery dyzainu [Competency-based approach in the professional activity of design specialists]. *Modern tools and methods of scientific investigation: III International Scientific and Theoretical Conference (Antwerp, June 7, 2024)* (pp. 149–152). Antwerp, Belgium. Retrieved from <https://previous.scientia.report/index.php/archive/article/view/1897> [in Ukrainian].
13. Danylenko, V. (2017). Dyainerska osvita Ukrainy: perekhid u novu yakist [Design education in Ukraine: Transition to new quality]. *Visnyk Kharkivskoi Derzhavnoi Akademii Dyainu i Mystetstv – Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 3, 4–10. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2017_3_3 [in Ukrainian].
14. Fursa, O. (2020). Fenomen dyain-osvity u konteksti stanovlennia dyainu i systemy profesiinoi pidhotovky maibutnikh dyaineriv [The phenomenon of design education in the context of design development and professional training system for future designers]. *Zmist, Tekhnolohii, Menedzhment – Art Education: Content, Technologies, Management*, 15, 5–26. Retrieved from <https://doi.org/10.37041/2410-4434-2020-15-1> [in Ukrainian].
15. Bekh, I. (2014). Kompetentnisnyi pidkhid yak osvitnia stratehiia [Competency-based approach as an educational strategy]. *Pedahohika i psykhologhiia. Visnyk NAPN Ukrainy – Pedagogy and psychology. Bulletin of the National Academy of Sciences of Ukraine*, 2, 5–22. Retrieved from https://core.ac.uk/outputs/32308232/?utm_source=pdf&utm_medium=banner&utm_campaign=pdf-decoration-v1 [in Ukrainian].
16. Chyrych, S. (2021). Suchasni naukovy pidkhody do profesiinoi pidgotovky maibutnikh dyaineriv [Contemporary Scientific Approaches to the Professional Training of Future Designers]. *Mystetska Osvita: Zmist, Tekhnolohii, Menedzhment – Art education: content, technologies, management*, 17, 52–73. Retrieved from <https://zbirnik.mixmd.edu.ua/index.php/artedu/article/download/237/165/> [in Ukrainian].
17. Sudhindra, S., He, Y., Blessing, L., & Khan, S. A. (2022). Stories of design education. *Proceedings of the Design Society*, 2, 2403–2412. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/360871413_Stories_of_Design_Education_An_Analysis_of_Practices_and_Competencies

Стаття надійшла: 26.04.2025

Прийнято: 15.05.2025

Опубліковано: 06.10.2025

УДК 746.92

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.3.2>**Базильська Тетяна Олександрівна,**

магістр кафедри проектування взуття і галантерейних виробів,

дизайнерка взуття EASTMAN Group (New York, USA)

ORCID ID: 0009-0008-4338-1233

bazylska.ta@gmail.com

ГЛОБАЛІЗАЦІЯ ТА ЛОКАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ У СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ: БАЛАНС МІЖ ТРАДИЦІЄЮ ТА ІННОВАЦІЯМИ

У роботі досліджується взаємозв'язок між глобалізацією та локальною ідентичністю в сучасному дизайні одягу, аналізуючи баланс між збереженням традицій і впровадженням інновацій. Особливу увагу приділено впливу глобальних ринків і швидких змін у виробничих процесах на традиційні ремісничі техніки та локальні стилістичні особливості. Досліджено процеси трансформації текстильної індустрії під тиском аутсорсингу та зміни моделей споживання, що веде до переосмислення місця традиційного вбрання в сучасній моді. Розглянуто виклики, з якими стикаються дизайнери при адаптації локальних традицій до глобальних трендів, та визначено потенційні шляхи інтеграції традиційних елементів у сучасний одяг. Наголошено, що текстильна індустрія підлягла глибоким трансформаційним змінам за останні десятиліття, частково обумовлюючись необхідністю глобалізації та тиском, пов'язаним з економічними флуктуаціями. Остаточне середовище почало вимагати підтримання економічної стійкості, постійності інновацій та готовності адаптуватися до нових викликів, які поширюються за межі національних і міжнародних ринків. Для європейської текстильної індустрії виникнення нових конкурентів із ринків, які колись підлягали митам, виявилось критичним. Українське національне вбрання аналізується як приклад поєднання історичних орнаментів, технік крою та сучасних виробничих підходів. Висвітлено механізми переосмислення етнічної естетики в рамках постмодернової моди, що прагне до різноманітності та індивідуалізації стилю. Доведено, що локальна текстильна та швейна промисловість може зберігати конкурентоспроможність через унікальність ручної роботи, символічного значення та культурної автентичності. Оглянуто підходи до формування стратегій збереження традиційних мотивів у сучасному дизайні, а також розглянуто роль цифрових платформ і соціальних мереж у популяризації локальних стилів. Результати дослідження демонструють, що синергія між традицією та інноваціями є ефективним інструментом у розвитку сучасної моди, сприяючи створенню унікальних дизайнерських рішень, які відповідають як локальним, так і глобальним запитам.

Ключові слова: локальна ідентичність, традиційний костюм, інновації в дизайні, українська мода, етнічна мода, вбрання.

Bazylska Tetiana. GLOBALIZATION AND LOCAL IDENTITY IN MODERN DESIGN: BALANCING TRADITION AND INNOVATION

This study explores the relationship between globalization and local identity in contemporary fashion design, analyzing the balance between preserving traditions and implementing innovations. Particular attention is given to the influence of global markets and rapid changes in production processes on traditional craftsmanship and local stylistic features. The research examines the transformation of the textile industry under the pressure of outsourcing and shifting consumption models, which leads to a rethinking of the role of traditional clothing in modern fashion. The challenges faced by designers in adapting local traditions to global trends are addressed, and potential pathways for integrating traditional elements into contemporary garments are identified. It is emphasized that the textile industry has undergone profound transformational changes in recent decades, partially driven by the necessity of globalization and economic fluctuations. The evolving environment demands economic resilience, continuous innovation, and readiness to respond to emerging challenges extending beyond national and transnational markets. For the European textile industry, the emergence of new competitors from formerly tariff-regulated markets has proved critical. Ukrainian national attire is analyzed as an example of combining historical ornaments, tailoring techniques, and modern production approaches. The study highlights mechanisms for reinterpreting ethnic aesthetics within postmodern fashion, which values diversity and individualized style. It demonstrates that local textile and garment industries can remain competitive through the uniqueness of handmade work, symbolic meaning, and cultural authenticity. The research reviews strategies for preserving traditional motifs in modern design and examines the role of digital platforms and social media in promoting local styles. The results show that the synergy between tradition and innovation is an effective tool in contemporary fashion development, contributing to the creation of unique design solutions that meet both local and global demands.

Key words: local identity, traditional costume, design innovations, Ukrainian fashion, ethnic fashion, attire.

Вступ та постановка проблеми. Сучасна мода розвивається на перетині глобальних тенденцій і локальних традицій, що створює напругу між швидкоплинністю трендів та стійкістю культурних атрибутів. Вплив міжнародних ринків, розвиток цифрових технологій та зміна споживчих очікувань змушують дизайнерів шукати нові підходи, які одночасно відповідають вимогам ефективного виробництва та збереженню автентичності. Збереження ідентичності в умовах швидких змін є викликом не лише для дизайнерів, а й для суспільства загалом, адже багатьма одяг сприймається не просто як споживчий товар, а і як носій культурних сенсів. Це ставить питання того, як поєднати регіональні естетичні традиції з динамікою світової моди, не втративши глибини та символічного значення національного вбрання.

З одного боку, індустрія моди вимагає постійного оновлення, а тенденції є швидкоплинними, що ускладнює інтеграцію елементів, які історично формувалися як сталі. З іншого боку, саме традиційні техніки, символіка та локальні естетичні рішення можуть стати відповіддю на пошук унікальності у перенасиченому глобальному ринку. В цьому контексті українське вбрання, зокрема традиційні силуети та орнаментика, стає не лише носієм спадщини, а й потенційним джерелом нових дизайнерських рішень, здатних поєднати історичну глибину з сучасною модою.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналіз літератури, присвяченої взаємозв'язку глобалізації, моди та традицій, показує складну взаємодію між економічними, соціокультурними та етичними аспектами модної індустрії. Дослідження розглядають, як глобалізаційні процеси вплинули на виробництво, споживання та зміст моди, а також як постмодерністські підходи трансформували роль традиції у сучасному модному дискурсі.

У роботі Боуена Г. та ін. [1] висвітлюється двоїстість глобалізації у контексті моди, з розгляданням її як сили, що одночасно сприяє економічному розвитку та загострює соціальні нерівності. Підкреслюється, що розширення ринків і впровадження швидкої моди (fast fashion) дозволило зробити одяг доступнішим, але водночас призвело до експлуатації

дешевої робочої сили, порушень трудових прав та погіршення екологічної ситуації. Також звертається увага на поняття деглобалізації, як потенційного механізму корекції несправедливостей, пов'язаних із сучасною економічною моделлю.

У роботі Чандракара В. [2] розширюється аналіз глобалізації в моді, з акцентом уваги на історичні передумови, економічні аспекти та культурний обмін. Простежує, як модна індустрія еволюціонувала від традиційних торгівельних шляхів до сучасних цифрових платформ, а також як технологічний прогрес, зокрема штучний інтелект та 3D-друк, змінює процеси виробництва та споживання. Окремий акцент зроблено на екологічних викликах, пов'язаних із швидкою модою, включаючи забруднення навколишнього середовища, надмірне споживання ресурсів та проблему текстильних відходів.

Дослідження Бовоне Л. [3] вивчає взаємодію традиції та моди в постмодерністському контексті. Воно показує, як у сучасній модній індустрії традиційні елементи та символіка з етнічних культур використовуються дизайнерами для створення нових стилістичних рішень, що спричинило зростаючу гібридизацію моди, де стилі різних культур комбінуються, втрачаючи первісну семантику та набуваючи нових значень у глобалізованому світі. Також звертається увага на те, як постмодернізм спричинив розмиття соціальних та естетичних меж у моді, дозволяючи поєднання традиційних форм із масовими трендами та експериментальними рішеннями.

Крім того, варто зазначити праці наступних науковців: Соні. С., Балдава С. [4], Цуй С., Назліна С., Азізі Н. [5], Цуй І. [6], Керлі М., Лаллі А. [7], Перрі П., Барнс Л. [8], Патхак П., Патхак А., Хегде М. [9], Корен М., Шнайдерман М. [10], Черевач В. В. [11], Скокова Л. [12] та інших.

Проте, беручи до уваги вище зазначену наукову документацію, питання, пов'язане з балансуванням глобальних трендів з традиційною атрибутикою, все ще залишається недостатньо дослідженим та потребує подальшого опрацювання.

Постановка завдання. Метою роботи є огляд підходів до балансування глобальних

трендів та вимог з традиційною атрибутикою українського національного вбрання.

Викладення основного матеріалу дослідження. Текстильна індустрія підлягла глибоким трансформаційним змінам за останні десятиріччя [4], частково формуючись необхідністю глобалізації та тиском, пов'язаним з економічними флуктуаціями. Як результат, остаточне середовище почало вимагати підтримання економічної стійкості, постійності інновацій та готовності адаптуватися до нових викликів та можливостей, які поширюються за межі як національних так і міжнаціональних ринкових середовищ. Для європейської текстильної та одяговиробничої індустрії, виникнення нових крупномасштабних конкурентних юридичних осіб з ринків, які колись підлягали політикам мит, або інших ринкових бар'єрів, виявилось особливо критичним. Виробники та дизайнери, які спочатку поклалися на стабільні розпорядки виробництва та встановлені клієнтські бази, були вимушені зробити висновок, що довговічність та актуальність підприємства, дизайнерських ідей тощо прямо залежить від готовності інтегрувати сучасні стратегії, у той же час приділяючи витримуванню айдентики та культурної спадщини велике значення [5].

Глобалізація виявилася явищем, яке стимулювало інтенсифікацію аутсорсингу та релокації, особливо до регіонів, які характеризуються дешевшою робочою силою [6]. Ця дійсність змінила тоді наявні моделі виробництва та переорієнтувала фокус ланцюгів створення вартості на ширші мережі, що ґрунтуються на швидкості, ефективності та забезпеченні конкурентоспроможності цін. Тим не менш, такі зсуви також підіймають питання щодо довговічності національних текстильних індустрій та перспектив підтримання та розробки нових навичок. Однак дослідження та постійні інновації можуть виявитися недостатніми для підтримки конкурентоспроможності у зв'язку з прогресивним зниженням кількості робітників.

Глобалізація ринків, міжнаціональний аутсорсинг та розробка Інтернету загалом значно вплинули на структуру та динаміку текстильної та швейної промисловості, в особливості

на малі та середні підприємства. До того ж, релокація, субпідрядне виробництво та аутсорсинг масштабних брендів у цій області призвели до підвищення імпорту з порівняно низькобюджетних держав. Таким чином з'явилося підвищення кількості роздрібних продавців одягу, організуючи глобальний ланцюг забезпечення товарами [7]. У той же час, виробниками була здійснена часткова передача їхніх активів до країн з низькими витратами з метою підтримки ринкової конкурентоспроможності.

Як наслідок усіх описаних вище процесів, індустрія моди характеризується високою мінливістю та низькою передбачуваністю, призводячи до загалом низьких норм прибутку. Подальший тиск на індустрію додається у зв'язку з аутсорсингом до дешевшого виробництва. Бренди та ритейлери змушені миритися з необхідністю або прийняття меншого прибутку, покидання ринку, або оптимізації виробничих операцій. Таким чином, тренди моди визначаються змінами та мають глобальне значення. Наприклад, впродовж пізніх 80-их та 90-их років XX століття, модою було запозичено елементи східного стилю з країн Азії [8]. Вплив азійського стилю на глобальну моду призвів до встановлення китайського ринку. Оскільки усі культури прагнуть сформувати місце для своєї ідентичності в усіх сферах у глобальному контексті, тижні моди набули глобальної популярності, забезпечуючи встановлення культурної ідентичності та персонального стилю незважаючи на своє західне походження. У даному відношенні, існує поняття швидкої моди, під чим розуміється предмети одягу, які копіюють останні стиль одягу на тижнях моди [9].

На виготовлення одягу швидкої моди витрачається відносно невелика кількість коштів, після чого він швидко поширюється до роздрібних та онлайн магазинів з метою максимізації поточних трендів моди. Глобалізація виконує роль сприяння розвитку швидкої моди, оскільки вона оптимізує використання ланцюгів поставок. Крупні ритейлери швидкої моди імпортують одяг від різних виробників з усього світу, відповідаючи маркетинговій ланці. Підтримка швидкої зміни

трендів вимагає застосування інформаційних систем, які дозволяють рітейлерам збирати необхідні знання щодо того, який саме одяг продається краще, та який товар є бажаним, але недоступним споживачам. Бренди та дизайнери мають доступ до інформації, яка уможливило створення наступного тренду, який далі можуть передавати на виробництво модного одягу стороннім виробникам [10].

Традиції довгим часом вважалися тим, що протирічило погляду моди, але у останній час вони почали набувати значення та зайняли ключову ланку створенні сучасних модних трендів. Оскільки традиції стосуються у даному випадку одягу, вони відповідають народним костюмам. Та хоча вони мають властивість розвиватися з плином часу, зазвичай цей розвиток характеризується порівняною повільністю та нерадикальністю. Зазвичай зміни, як загальне поняття, якщо вони виникають, є часто різкими та деколи сейсмічними, як прослідковується у раптових змінах політичного керівництва, клімату тощо. Традиції є за своєю суттю стабільним явищем та залишаються відносно постійними, в той час як модні тренди постійно змінюються.

У випадку з Україною, давні традиції народного костюму завжди слугували засобом збереження культурної ідентичності та майстерності, мотивуючи проведення дослідження щодо того, чи являє собою масштабний перехід до дешевшого та швидшого виробництва тим, що може протирічити зусиллям збереження цієї спадщини [11]. Тим не менш, перспектива поточного дослідження, зосереджена на дизайнерських підходах, передбачає, що поєднання місцевого ремесла, естетичних вподобань та особливостей історичного розвитку з глобальним попитом на новизну, ефективність та естетичну різноманітність, створює основу для розробки унікальних рішень, які слугуватимуть новою ланкою сучасних модних трендів. Наприклад, міркування щодо створення дизайнів різних варіацій традиційної української сукні стають все більш взаємопов'язаними з ширшими ознаками та вимогами глобального ринку. У контексті індустрії в Україні, яка вже стикнулася з логістичними та економічними

проблемами, існує необхідність подолання прискореного потоку недорогих імпортованих товарів, які затьмарюють більш спеціалізоване ремісничє виробництво. Тим не менш, український народний костюм виділяється на ринку, завдяки яскравому мистецтву та історичній спадщині, властивим його концепції. У той час, як комерційні підходи віддають перевагу широкомасштабній одноманітності, українські народні традиції, з їхньою різноманітністю регіональних стилів та майстерних деталей, постають в якості альтернативного підходу до виробництва одягу, де тонкощі плісиркування або вишивки виконують роль маркерів локальних вподобань, ідентичності та регіональної історії [12].

Хоча існує значний рівень варіацій способів плісиркування, вони не відповідають масовому зсуву у бік стандартизованої, або гомогенізованої моделі. Натомість, вони відображають постійність індивідуальних, або місцевих преференцій та регіональної специфіки, кожна з яких можуть бути простеженими крізь століття в еволюції традиційних українських костюмів. Такі варіації є часто пов'язаними з середовищем, в якому дані костюми створювалися, від доступності певних волокон у одному регіоні, до соціальних норм, які формували декоративні техніки у іншому. Ця локалізована множинність слугує в якості мотивації для дизайнерів досліджувати тонкощі народних традицій без дотримання ідеї, що мода має проходити лише з одного, монолітного центру. У багатьох випадках, місцеві сукневі стилі в Україні вирізнялися можливістю впровадження легких модифікацій з плином часу що результувало в повільний темп появи змін. Властивості плісе та кроїв одягу можуть змінюватися пропорційно або у деталях обробки, але ці мікроадаптації як правило відображають персональну креативність та передачу між поколіннями, а не масштабне переосмислення [13].

Таким чином, глобальна фрагментація моди супроводжується мотивацією порушувати старі правила естетики та запозичувати дизайнові ознаки з регіонів, які дотепер вважалися периферійними. Дизайнери постмодерну, замість того щоб повторювати

ієрархічного методу встановлення трендів зверху вниз, почали зацікавлюватися місцевими “вуличними” стилями, обумовленими розвиток з давніх народних традицій, або з дуже локалізованих ремесел в країнах, які рідко визнавалися у більш ранніх глобальних системах моди. В українському контексті, це зрушення підкреслює ідею того, як народні костюми, які традиційно сприймалися як маркери статичної, спадкової ідентичності, тепер набувають глобального значення, через їхню потенційну силу бути джерелом натхнення для створення нових напрямків дизайну. Складні квіткові вишиванки з Полтавщини, або геометричні візерунки з регіону Українських Карпат ілюструють те, як візуальні мотиви, спочатку пов’язані із сільським життям, можуть відігравати ключову роль у новому дизайнерському напрямку теперішньої високої моди або повсякденного, готово одягу, орієнтованого на глобальні ринки.

Окрім запозичення ідей з різних традиційних джерел, постмодерновий дизайн деколи орієнтується на поєднання елементів з конкретного одягу, які “порушують” встановлені уявлення про вишуканість та естетичну гармонію. В той час, як згідно з приписами попередніх часів моди, здійснювалося або розкриття узгоджених тем, або достовірна реплікація історичних деталей, більш нові тренди не зважають на модні традиції та приймають тенденції злиття елементів стилю. Така стратегія ускладнює взаємовідношення між спостерігачем та даним одягом, оскільки вона вводить необхідність переосмислення принципу автентичності у контексті змішування та нашарування певних дизайнерських елементів. Межа між народною традицією та теперішніми експериментами є більш динамічною у порівнянні з характеристиками автентичності та культурної чистоти.

Таким чином, постає питання, як може українське традиційне вбрання, якому властиве комплексний символізм та форми, які характеризуються повільним розвитком, бути інтегровано у всесвітню індустрію, яка покладається на швидкі цикли виробництва. Одна відповідь полягає у постмодерній практиці нашарування нагадувань, згідно з якою,

традиції одночасно є ані пасивно збереженими, ані повністю ігнорованими, а натомість є переосмисленими та виступають у синергії з глобальними тенденціями.

Український народний костюм завжди вважався надійним джерелом духовної та культурної інформації, зберігаючи нагадування про соціальні структури, естетичні вподобання та моральні цінності минулих століть. Її символічність знаходиться у детальній вишивці, яка покриває області грудей, рукавів, коміру та подолу, як і у виборі кольорів, візерункових мотивів – червоних ромбів та хрестів, які символізують захист, та матеріалів. В межах теперішнього питання моди, ці успадковані мотиви резонують з сьогоденням, особливо у контексті глобальної моди, де споживачі часто мають попит на змістовність наративів, притаманну одягу, який вони носитимуть.

Тим не менш, зазвичай, центром українського традиційного вбрання постає вишивана сорочка, яка є загально та глобально відомою під назвою “вишиванка”. Хоча вона широко розпізнається за рахунок своїх яскравих ниток та візуальних мотивів, її значення має свої корені у фольклорі, ритуальних подіях та формуванні ідентичності. Цей одяг колись поставав в якості духовного талісману, який одягався, прилягаючи до шкіри, символічно виконуючи роль щита від нещастя. З часом, вишиванка зайняла місце одного з головних символів української культури у глобальній свідомості. До того ж, вишиванка підлягла переосмисленню постмодерновою модою, в результаті чого вона була перетворена на стильний, сучасний елемент гардероба.

У той час, як глобальний ринок може здатися індиферентним до нюансів традицій, альтернативна перспектива полягає у тому, що більш фрагментована та різноманітна мода надає ідеальний простір для спеціалізованого одягу. Якщо головні ритейлери фокусуються на масовому виході, менші українські бренди можуть створити нішовий сектор шляхом підкреслення ексклюзивності, автентичності та прямого посилення на успадковані майстерні мотиви. Тим не менш, така стратегія може виявитися тільки тоді життєздатною,

якщо існує достатня клієнтська обізнаність та цінування цих дизайнерських відмінностей. Цифрові платформи, соціальні мережі та спеціалізовані електронно-комерційні канали виявляються ключовою ланкою підтримки цієї обізнаності за допомогою публікацій кадрів з майстерень вишивки, закулісних моменти створення костюмів та пояснення символічних мотивів безпосередньо на екранах потенційних покупців.

Отже, з боку брендів, майстерень та незалежних модельєрів, традиції не є пережитком минулого, а вже відіграють роль стратегічного ресурсу диференціації. Глобальний ринок, перенасичений нерозрізненим одягом, унікальність українських народних технік презентується в якості стратегічної переваги. Однак дизайнери, що впроваджують ці відмінні підходи, можуть відчувати складність збереження традиційних фундаментальних елементів традиційного костюму та одночасного задоволення поточних клієнтських вподобань, спрямованих на максимізацію комфорту, зносостійкості та стилістичної гнучкості. Натхненна епохою XIX століття вишивана сорочка може цінуватися за свою автентичність, однак сучасні покупці у масштабі надаватимуть перевагу, наприклад більш приталеним рукавам, або новим кольоровим комбінаціям, які більше пасують космополітному середовищу. Синергія між традиціями та інноваціями є таким чином делікатною, спонукаючи знаходження балансу, який підтримує айдентику костюму, не нехтуючи потребами повсякденного життя. Макети головних позицій українського традиційного одягу були підігнані

до сучасних реалій, комбіновані з джинсовими, шкіряними куртками, штанами. Деякі рішення включають інтеграцію традиційної вишивки у трикотажні моделі одягу, включаючи світшоти, джемperi тощо.

Висновки. Загалом, балансування глобалізації та традицій у сфері українського вбрання вимагає виваженого дизайнерського підходу, що поважає його історичність, водночас залишаючись відкритим до нових матеріалів, технік пошиття та споживчих тенденцій. Зростаюча популярність таких виробів відображає ширший тренд до культурно обґрунтованої моди, яка набуває все більшого значення в умовах масового виробництва глобальних фешн-мереж.

Дизайнерські міркування впливають на кожен етап цього еволюційного процесу – від генерації концепції та адаптації крою до фінальної презентації й маркетингу. Історії, закладені в кожному виробі, зміцнені століттями ремісничих традицій і колективною пам'яттю культурних символів, надають костюму глибини, яка виходить за межі суто естетичного чи комерційного сприйняття. Попри невпинний темп змін, українські традиції зберігаються в постмодерній парадигмі, що цінує еклектичні, трансгресивні та гібридні дизайнерські рішення. Таким чином, український приклад засвідчує, що традиція, яку колись вважали перешкодою на шляху моди, сьогодні стає її основою. Неперервність певних методів складання тканини, значущість вишиваних орнаментів і готовність носіїв переосмислювати або адаптувати історично значущі костюми свідчать, що локальна ідентичність може одночасно зберігатися й розвиватися в умовах глобальної взаємодії.

Література:

1. Bowen G., Bowen R. Globalisation Versus Deglobalisation in the Fashion Industry. In: *Globalisation and Deglobalisation*, 2024. p. 16. DOI: 10.1007/978-3-031-35589-9_16.
2. Chandrakar V. Fashion and Globalization. *Innovation and Integrative Research Center Journal*, 2024. Vol. 2(6). 223–229. ISSN: 2584-1491.
3. Bovone Laura. Ethical fashion as a post-postmodern phenomenon. 2015.
4. Soni S., Baldawa S. Analyzing Sustainable Practices in Fashion Supply Chain. *International Research Journal of Business Studies*. 2023. Vol. 16. 11–25. DOI: 10.21632/irjbs.16.1.11-25.
5. Cui C., Nazlina S., Azizi N. Textile Sustainable Development Related to Culture: A Scientometric Approach. *Textile & Leather Review*. 2024. Vol. 7. 1143–1162. DOI: 10.31881/TLR.2024.119.
6. Cui Y. The Social, Economic, and Political Impacts of Offshore Outsourcing on the Companies and Developing Countries. *BCP Business & Management*. 2022. Vol. 32:72-76. DOI: 10.54691/bcpbm.v32i.2871.

7. Curley M., Lally A. Sizing Up the Garment Industry: Large Brands, Supply Chain Labour Market Share, and Lessons For Governance Design Building Blocks For Governing the Garment Industry, Working Paper 1, 2022. DOI: 10.13140/RG.2.2.30147.48162.
8. Perry P., Barnes L., Ye T. The Evolution of the Chinese Luxury Fashion Consumer: An Interpretive Study of Luxury Value Perceptions. In: *Luxury Consumption in China*, 2020. p. 8. DOI: 10.1007/978-3-030-25654-8_8.
9. Pathak P., Pathak A., Hegde M. SISDM-2023 Sustainable Fashion & Design -II Fast Fashion and Sustainability: A Paradoxical Relationship, 2024.
10. Koren M., Shnaiderman M. Forecasting in the Fashion Industry: A Model for Minimising Supply-Chain Costs. *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*, 2023. Vol. 16. 1–11. DOI: 10.1080/17543266.2023.2201508.
11. Черевач В. Мода як культурна практика: Ідентифікація за основними характеристиками. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*, 2023. С. 88–93.
12. Скокова Л. Культурні практики в сучасному суспільстві: теоретичні підходи та емпіричні виміри. Київ: Інститут соціології НАН України, 2018.
13. Судакова В. Культурні практики та проблеми їхньої модернізації в культурному просторі сучасних суспільств. *Культурологічна думка: збірник наукових праць*, 2020. № 17 С. 165–177. DOI: 10.37627/2311-9489-17-2020-1.165-177.

References:

1. Bowen, G., & Bowen, R. (2024). Globalisation versus deglobalisation in the fashion industry. In *Globalisation and Deglobalisation* (p. 16). DOI: 10.1007/978-3-031-35589-9_16.
2. Chandrakar, V. (2024). Fashion and globalization. *Innovation and Integrative Research Center Journal*, 2(6), 223–229. ISSN 2584-1491.
3. Bovone, L. (2015). Ethical fashion as a post-postmodern phenomenon.
4. Soni, S., & Baldawa, S. (2023). Analyzing sustainable practices in fashion supply chain. *International Research Journal of Business Studies*, 16, 11–25. DOI: 10.21632/irjbs.16.1.11-25.
5. Cui, C., Nazlina, S., & Azizi, N. (2024). Textile sustainable development related to culture: A scientometric approach. *Textile & Leather Review*, 7, 1143–1162. DOI: 10.31881/TLR.2024.119.
6. Cui, Y. (2022). The social, economic, and political impacts of offshore outsourcing on the companies and developing countries. *BCP Business & Management*, 32, 72–76. DOI: 10.54691/bcpbm.v32i.2871.
7. Curley, M., & Lally, A. (2022). Sizing up the garment industry: Large brands, supply chain labour market share, and lessons for governance design. In *Building Blocks for Governing the Garment Industry* (Working Paper 1). DOI: 10.13140/RG.2.2.30147.48162.
8. Perry, P., Barnes, L., & Ye, T. (2020). The evolution of the Chinese luxury fashion consumer: An interpretive study of luxury value perceptions. In *Luxury Consumption in China* (p. 8). DOI: 10.1007/978-3-030-25654-8_8.
9. Pathak, P., Pathak, A., & Hegde, M. (2024). *SISDM-2023 Sustainable Fashion & Design – II Fast fashion and sustainability: A paradoxical relationship*.
10. Koren, M., & Shnaiderman, M. (2023). Forecasting in the fashion industry: A model for minimising supply-chain costs. *International Journal of Fashion Design, Technology and Education*, 16, 1–11. DOI: 10.1080/17543266.2023.2201508.
11. Cherevach, V. (2023). Moda yak kulturna praktyka: identyfikatsiia za osnovnymy kharakterystykamy [Fashion as a cultural practice: Identification by key characteristics]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv: nauk. Zhurnal– Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management: scientific journal*, 2023, 88–93. [in Ukrainian].
12. Skokova, L. (2018). Kulturni praktyky v suchasnomu suspilstvi: teoretychni pidkhody ta empyrychni vymiry [Cultural practices in contemporary society: theoretical approaches and empirical measurements]. Kyiv: Institute of Sociology of the National Academy of Sciences of Ukraine. [in Ukrainian].
13. Sudakova, V. (2020). Kulturni praktyky ta problemy yikhnoii modernizatsii v kulturnomu prostori suchasnykh suspilstv [Fashion as a cultural practice: Identification by key characteristics]. *Kulturologichna dumka: zbirnyk naukovykh prats– Cultural Studies: Collection of Scientific Papers*, (17), 165–177. DOI: 10.37627/2311-9489-17-2020-1.165-177 [in Ukrainian].

Стаття надійшла: 15.06.2025

Прийнято: 28.06.2025

Опубліковано: 06.10.2025

УДК 7.041.5-055.2(100)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.3.3>

Балог Адріан Степанович,

доцент, заслужений художник України,

завідувач кафедри скульптури

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

ORCID ID: 0000-0003-4901-7914

adrian.balog@naoma.edu.ua

Чернявська Тамара Володимирівна,

асистентка кафедри скульптури

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

ORCID ID: 0000-0003-1733-750X

Tamara.Cherniavska@naoma.edu.ua

Пилипчук Вікторія Віталіївна,

магістрантка кафедри живопису та композиції,

магістрантка кафедри теорії та історії мистецтва

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

ORCID ID: 0000-0002-2464-4631

viktoriia.pylypchuk@naoma.edu.ua

КОНЦЕПТ «ЖІНКА. МАТИ. БЕРЕГІНЯ» В ІСТОРИЧНОМУ ТА МИСТЕЦЬКОМУ КОНТЕКСТІ

В статті досліджено тему «Жінка. Мати. Берегиня» в історичному та мистецькому аспекті. Наголошено на чотирьох головних концептах як на підґрунті для побудови огляду жіночого образу. А саме: український контекст, європейська історія, релігійно символічний, материнсько-державний. Надано мистецтвознавчу критику на тлі історичних фактів мистецьких творів із зображенням портретів: княгині Ольги, Жанни д'Арк, Роксолани – Хюррем Хасекі-султан, Марії Терезії, Маргарет Тетчер, Єлизавети II. Розвінчано міфи про призначення жінки шляхом доказових матеріалів науково доведених історичних фактів. Методи дослідження: мистецтвознавчий – охарактеризовано портрети історичних жіночих постатей на прикладі живопису, скульптури, графіки, нумізматики, філателії, аналітичний – визначено історичний контекст у мистецьких творах та його значення, систематичний – встановлено зв'язок між епохами, стилями, символічним та концептуальним навантаженням, метод контекстуального аналізу – виявлено важливість поєднання головної художньої ідеї твору із канонічним трактуванням символів, метод синтезу – доведено важливість взаємодії історії і мистецтва в дослідженні оглядаємої теми. Наукова новизна полягає в порушенні теми «Жінка. Мати. Берегиня», а саме у вивченні образу в не традиційному для класичної історії мистецтва спосіб – замість звернення до канонічного образу жінки акцент зроблено на репрезентації жінок пов'язаних із політичною діяльністю. В огляді видатних жінок X, XV, XVI, VIII, XX, XXI століття як історичних постатей в поєднанні численних соціальних ролей. У дослідженні портретів та виявленні історичної точності образів у їх зображенні. У доведенні проблематики синтезу історичного та портретного жанру.

Висновки: Образ жінки в історичному і візуальному мистецтві можна визначити як певний маніфест її ролі на протязі декількох епох, що було простежено у зміні уявлення про владу, мораль, духовність і гендерну ідентичність. Досліджені основні чотири типи по структурному розподілу в портретному жанрі, що є багатовимірним відображенням жіночого характеру як синтез сили й ніжності, мужності й духовності, стриманості й рішучості. Тема наукової статті стала підґрунтям для подальших студій у вивченні історичного та портретного жанру в сфері: живопису, скульптури, графіки, нумізматики, філателії в європейському контексті.

Ключові слова: портрет, княгиня Ольга, Жанна д'Арк, Роксолана – Хюррем Хасекі-султан, Марія Терезія, Маргарет Тетчер, Єлизавета II.

Baloh Adrian, Cherniavska Tamara, Pylypchuk Viktoriia. THE CONCEPT OF “WOMAN. MOTHER. PROTECTRESS” IN THE HISTORICAL AND ARTISTIC CONTEXT

The article explores the theme «Woman. Mother. Protectress» in historical and artistic contexts. Emphasis is placed on four key concepts that serve as the foundation for analyzing the female image: the Ukrainian context, European history, religious-symbolic interpretation, and the maternal-state paradigm. The study provides an art criticism review within the framework of historical facts and artworks featuring portraits of Princess Olga, Jeanne d'Arc, Roksolana – Hurrem Haseki Sultan, Maria Theresa, Margaret Thatcher, and Queen Elizabeth II. Myths about the role of women are debunked through evidence-based materials grounded in verified historical facts. Research methods: art criticism – analysis of portraits of historical female figures across painting, sculpture, graphic arts, numismatics, and philately; analytical method – identification of the historical context in artworks and its significance; systematic approach – establishing connections between eras, artistic styles, symbolism, and conceptual meaning; conceptual analysis – revealing the importance of aligning the core artistic idea with canonical interpretations of symbols; synthesis method – demonstrating the value of interaction between history and art in the study of the chosen theme. The scientific novelty lies in the study of the concept «Woman. Mother. Protectress» through a non-traditional lens, departing from the canonical depiction of women in classical art history. Instead, the focus is on the representation of women engaged in political activity. The article examines prominent women of the 10th, 15th, 16th, 18th, 20th, and 21st centuries, emphasizing their historical roles and diverse social functions. It further explores the accuracy of portrait representations and highlights the synthesis of historical and portrait genres.

Conclusions: The image of a woman in historical and visual art can be regarded as a manifesto of her evolving role across centuries, reflecting shifts in perceptions of power, morality, spirituality, and gender identity. The study identifies four primary types in the structural distribution of portraiture, presenting a multifaceted portrayal of femininity as a synthesis of strength and tenderness, courage and spirituality, restraint and determination. This article lays the groundwork for further research in the historical and portrait genres across painting, sculpture, graphic arts, numismatics, and philately within the European context.

Key words: portrait, Princess Olga, Jeanne d'Arc, Roksolana – Hurrem Haseki Sultan, Maria Theresa, Margaret Thatcher, Queen Elizabeth II.

Вступ. Тема жіночого фігуративу є доволі розповсюдженою, як в мистецькому, так і в історичному просторі, а саме в контексті – Жінка-мати-берегиня. Своїм корінням цей концепт охоплює: традиційні види візуального мистецтва і народні – декоративно-прикладні й декоративно-ужиткові, класичну літературу і народний фольклор – легенди, міфи, сказання, казки, думи, пісні тощо. У відображенні жіночого образу завжди було поєднано багатогранність характеру: професію, діяльність, соціальний статус, духовність та ін.

Матеріали дослідження були сформовані на основі дотичних наукових статей на тему жіночого образу та на обраному ілюстративному матеріалі. Статті на тему: «Жінка. Мати. Берегиня» надали нам можливість аналізу для виявлення наукової новизни нашого дослідження, а саме формування відмінної структури нашої статті від існуючих.

Для проведення нашого дослідження було обрано наступні матеріали. Наукова праця з описом місця історичної картини в мистецтві надала нам чіткого формування у виявленні значення історичного жанру в історії [1]. Рельєфне портретування в українські

нумізматиці – можливість чіткого з'ясування як правильно трактувати портретні зображення на аверсі і реверсі монети й встановлення її унікальності [2]. Проблематика символізму – виявлення хибного надання значення символіці й символам [3]. Розбір образу княгині Ольги – розуміння історичної постаті часів українського середньовіччя та відображення її портрету у візуальному мистецтві на рівні символізму й духовності [4]. Дослідження української церква, її нариси і становлення на територіях України – канонізація княгині Ольги у православ'ї та відстежити її роль в зародженні релігії Київської Русі [5]. Опис монети із зображенням княгині і характеристики карбування [6]. Дослідження історичного образу Роксолани, її біографії та портрету [7]. Політика і діяльність Маргарет Тетчер плюси і мінуси [8]. Трансформація британської монархії за часи правління Єлизавети II, характеристика особистості і характеру королеви [9]. Боротьба Жанни д'Арк, ідеологія, місце в політичному світі, біографія, її історичний портрет [10; 11]. Реформи Марії Терезії, вплив імператриці на видозміни монаршої імперії [12].

Ілюстративним матеріалом було обрано портрети: гравюра Альберта Лінча в журналі Figaro Illustre 1903 року «Жанна д'Арк», живописне полотно Тиціана 1550 року «Султана Роксолана», Мартіна ван Мейтенса «Марія Терезія», монети: «1075 років з часу правління княгині Ольги» 2020 року із серії «Княжа Україна», «Маргарет Тетчер Залізна Леді» 2013 року карбування, скульптура І. Кавалерідзе і П. Сніткіна 1911 року Пам'ятник Княгині Ользі, Апостолові Андрію, Кирилу та Мефодію в Києві, поштова марка 1997 року «Славетні жінки України. Княгиня Ольга». Це надало нам можливість аналізу у встановленні історичної достовірності зображення портретів видатних жінок і складання мистецтвознавчої критики творів.

Виклад основного матеріалу. В дослідженні теми «Концепт «Жінка. Мати. Березина» в історичному та мистецькому контексті» варто зосередитись на відображенні жіночого образу саме у візуальному мистецтві в історичному жанрі. Бо історичний жанр в мистецтві – є одною з головних частин фундаменту історії [1]. На огляді наступних творів було побудоване наше дослідження.

В образі історичної постаті княгині Ольги ми можемо визначити поєднання декількох соціальних ролей жінки: матері, дружини, політичної діячки, духовної наставниці. «Ці риси були глибоко осмислені і втілені в різних видах українського образотворчого мистецтва» [4, с. 190]. Княгиня відома як перша жінка серед правителів за часів Київської Русі, що сприяла розвитку реформації та укладення міжнародних відносин з Візантією. Період її правління науковці визначають відправною точкою формування християнства на території України. Ольгу було канонізовано у православ'ї [5]. І цей образ є одним з найпоширеніших серед образів видатних жінок. Що було відображено в монументальному та станковому мистецтві й виявлено його формування в: живописі, скульптурі, графіці, іконописі, нумізматиці тощо. Варто визначити наступні твори. Пам'ятник Княгині Ользі, Апостолові Андрію, Кирилу та Мефодію авторства І. Кавалерідзе і П. Сніткіна в Києві є уособленням у трьох постатях української

релігії та її становлення. І. Огієнко у своїй праці «Українська церква: Нариси з історії Української Православної Церкви» [5] наголошує саме на цих святих як на основоположниках української церкви.

12 липня 1997 року було випущено поштову марку «Славетні жінки України. Княгиня Ольга» номіналом у 40 копійок, тираж становив 250 000 шт. Княгиню відображено в одязі княжої доби X століття українського середньовіччя в хутряній накидці зі скіпетром символом влади, сокіл на плечі полювання, шляхетності. Одяг є більше історико-мистецькою інтерпретацією, що має більш естетичну та символічну, ніж археологічну точність. Постаць – статична, зосереджена – на роздумі, рішучості, вольовому характері. Шрифт надпису «Княгиня Ольга» та орнамент було ототожнено з елементами Візантійської каліграфії, що підкреслює християнсько-культурний контекст.

Важливо відокремити відображення цього образу в нумізматиці, як в одній з важливих частин української незалежності. Монету «1075 років з часу правління княгині Ольги» було випущено 14 травня 2020 року номіналом у 20 гривень. Вона відноситься до серії «Княжа Україна». Художник Н. Фандікова, скульптора Дем'яненко В. та Дем'янеко А. Це срібна монета, маса дорогоцінного металу в чистоті становить 62,2 грамів, а фактичний тираж 2500 шт. Діаметр монети 55 міліметрів, гурт гладкий із заглибленими надписами, категорія якості карбування – спеціальний анциркулейтед [6]. На реверсі монети зображено погрудний портрет княгині в одязі княжої доби у ракурсі 3/4. В руці вона тримає православний хрест, як символ прийняття Ольгою християнства за часи язичництва Київської Русі та її канонізованості й при численності до лику святих. У горі розташовано надпис «КНЯГИНЯ ОЛЬГА», нижче тло стилізовано орнаментом часів Київської Русі, що огортає портретне зображення. В низу монети на-півколом з лівої частини розташовано надпис «1075 років з часу», с правої – «правління». Цей надпис є стилістичним продовженням орнаменту. Тло аверсу монети оформлено дотичним орнаментом

в колі якого ближче до правого боку «стилізоване позолочене зображення фрагмента літописної мініатюри (локальна позолота, вміст золота в чистоті не менше ніж 0,001 г)» [6]. З лівого боку розміщено рік карбування «2020». Зверху – державний герб України, як символ особистого знаку Княгині Ольги (за першоджерелами), нижче надпис «Україна». Внизу – номінал монети «20 гривень» (рис. 1). Це не перша тематична монета, що була присвячена цій історичній особистості, але одна з небагатьох, що варта уваги до мистецтвознавчої оцінки.



Рис. 1. Монета з серії «Княжа Україна», «1075 років з часу правління княгині Ольги» 2020 року, реверс і аверс монети

Жана д'Арк – французька національна героїня XV століття. Її вважають берегинею нації через боротьбу та духовне покликання. Була проголошена святою католицькою церквою. Вона є уособленням символу жіночої відваги, жертвовності, духовної місії. «Авторитет Жанни серед французів, та й, вочевидь, ворогів, був надзвичайно високим. До неї зверталися письмово з проханнями, до її думки дослухалися, її, зрештою, возвеличували до королівських почестей» [10, с. 33].

У дослідженні цієї жіночої постаті варто надати мистецький аналіз до гравюри Альберта Лінча в журналі *Figaro Illustre* 1903 року, саме тому, що автор твору є відомим за рахунок відображення жіночих образів, зокрема, в історичному контексті. Жанну д'Арк зображено у статичній позі в обладунках у центрі композиції, як символ стійкості й непохитної віри. На обладунках надпис – «Jhesus Maria» – це її традиційний слоган, як свідчення глибокої

релігійності. Обладунки контрастують з юним обличчям, що є головною ідеєю твору – поєднання мужності й жіночності. Одною рукою вона опирається на меч, що є ототожненням сили і рішучості, а в другій тримає білий прапор із золотим хрестом та літерами – уособлення духовної місії. «Як відомо з матеріалів судового процесу, Жанна відмовилась відповідати, куди вона поділа меч з абатства Сен-Катрін. Р. Перну зазначає з цього приводу, що реліквії Жанни д'Арк не збереглися. Очевидно зображення меча і прапора було реконструйовано за малюнками або словесним описом у хроніках. Подібна ситуація склалась і з обладунками Жанни» [11, с. 528]. Саме тому ми не можемо покладатися на достовірність зображення атрибуції на гравюрі. Навколо неї зображено численну кількість білих лілій – символ Франції, чистоти. У католицькому християнстві – духовної досконалості, юності, воскресіння, вічного життя. У контексті цього твору лілії підкреслюють ідею духовної місії жінки як охоронниці моральних і сакральних цінностей. На дальньому плані – Реймський собор, як натяк на її притаманність до лику святих католицької церкви. В цьому соборі було короновано Карла VI за участю Жанни д'Арк і саме до цього моменту вона вела свою боротьбу. Загалом образ в мистецтві є релігійно-символічний, на гравюрі – перетин історії, міфу, релігії (рис. 2).



Рис. 2. А. Лінч «Жанна д'Арк». 1903. Гравюра

Роксолана – Хюррем Хасекі-султан – родоначальниця жіночого султанату в Османській імперії XVI століття. Жінка, що змінила хід історії й традиції в мусульманстві того часу. Це яскравий приклад жіночої дипломатії та реформаторства в межах східного світу. В Туреччині вшанована як мати імперії. «Нею створено жіночий фонд, відомий своєю доброчинністю. Хюррем-султан єдина серед дружин 36 османських султанів похована в мавзолеї, спеціально збудованому для неї» [7, с. 252]. На сьогоднішній день історики сперечаються в достовірності зображення Роксолани існуючих варіацій її портрету. Загалом не зберіглося жодного портрету султанши створеного за її життя. Більшість існуючих зображень були зроблені після, за уявленням та ідеалізовани. До найбільшої портретної подібності реалістичного образу базуючись на посольських донесеннях та символіці її вигляду можна визначити портрет «Султана Роксолана» спірного авторства Тиціана, ймовірно створений у венеційській художній школі середини XVI століття близько 1550 року [7]. На портреті зображено жінку слов'янської зовнішності з рудим волоссям. На ній ковтан зеленого кольору не типовий до вбрання Османської придворної традиції. Це елемент Венеціанської моди епохи Відродження. Художник ймовірно хотів передати це як символізм жінки європейського походження. Головний убір – бурджа, чи тах'я з вуаллю на плечах є ознакою високого гаремного статусу – дружини султана. Канонічно високий та оздоблений дорогоцінними камінням і золотим мереживом. Прикраси інкрустовані перлами – символ чистоти, величч (рис. 3).



Рис. 3. Тиціан «Султана Роксолана». 1550. Полотно, олія

Марія Терезія – матір Габсбурзької імперії та шістнадцяти дітей, ерцгерцогиня Австрії, королева Угорщини та Богемії, імператриця-консорт Священної Римської імперії [12]. Імператриця XVIII століття відома як реформатор, захисниця традиційної моралі й освіти та впливова жінка свого часу. «Період правління Марії Терезії, як період епохи освіченого абсолютизму, характеризувався значними змінами в державному управлінні. Нею було проведено низку реформ, спрямованих на підвищення авторитету імперії та покращення внутрішньої ситуації в країні» [12, с. 127]. Історичною відмінністю цього жіночого образу є очолення держави жінкою. У XVIII столітті в Європі перевагу віддавали чоловікам. «У випадку відсутності у імператора синів престол міг переходити до дочок» [12, с. 126].

Ілюстративним матеріалом до нашого дослідження було обрано портрет Марії Терезії Вальбурга Амалії Христини як приклад репрезентативного імперського живопису парадного барокового портрета з елементами рококо, що як найкраще характеризує епоху того часу. Це класичний приклад синтезу бароко і рококо – поєднання барокової урочистості й монументальності із ніжними відтінками, естетикою й елегантністю рококо характерний до живопису середини XVIII століття в Австрійській імперії. Марію Терезію відображено на полотні у величній позі, що характеризує самовідданість та шляхетність. Її образ є типовим до ідеалів жіночої краси XVIII століття – овальне, біле обличчя із легким рум'янцем на щоках і витонченими рисами. Одежа характерна до моди епохи рококо: сукня рожевого кольору із глибоким вирізом прикрашена світлим мереживом та золотою вишивкою із квітами і виноградними гронами, як символ родючості, плодороддя, достатку, що характерно для матері 16 дітей. Відображення елементів пишної розкоші вбрання лише доповнюють образ і не суперечать політичному статусу. Корона на оксамитовій подушці ліворуч й скипетр у руці – атрибуція влади, спадкоємства, високого походження, традиційні символи монархії. Штори і драперія на

тлі картини – є ототожненням імператорської влади та політичної ваги, відображення урочистості та символічного значення (рис. 4).



Рис. 4. Мартін ван Мейтенс «Марія Терезія». Полотно, олія

Наступний жіночий образ до розгляду в нашому дослідженні – це Маргарет Тетчер, що відома найдовшим перебуванням на посаді прем'єр-міністра Великобританії у XX столітті, запровадженими консервативними заходами, що стали частиною політичної системи «тетчеризм». «<...> десятирічне правління М. Тетчер може бути розцінене як час «золотого фонду освіти». Коли вона стала прем'єр-міністром, у Великобританії була вибіркова система вищої освіти, а десятиліттям пізніше цього вже не було» [8, с. 36].

Другою історичною постаттю за продовженостю часу правління серед Британських монархів можна визначити королеву Єлизавету II. Вона правила 70 років та стала символом стабільності за часи глобальних змін, а саме: війн, розпаду колоніальної імперії, пандемії. Що сформувало її стабільним моральним і національним авторитетом. При її владі монархія була адаптована до сучасного світу, стала більш відкритою та прозорою до народу за рахунок появи у ЗМІ. «Королеві вдалося зберегти об'єктивність та безсторонність у взаємодії з усіма провідними політичними партіями» [9, с. 140]. В контексті огляду нашої теми цю жінку можна охарактеризувати як осередок поєднання таких важливих якостей: стриманість, вірність традиціям, скромність, почуття обов'язку, відданість сімейним

цінностям. «<...> монарх традиційно представляє цілу націю та державу. <...> Придворні неодноразово свідчили, що королеві притаманні залізна воля й самодисципліна, скрупульозність у вивченні державних справ та організації життя двору, стриманість в емоціях» [9, с. 140].

У цьому творі було поєднано дві ключові жіночі постаті в історії Великої Британії. Монета «Маргарет Тетчер Залізна Леді» є одним з прикладів двох бічного рельєфного портретування в нумізматиці, співвідношення аверсу/реверсу – медальне. Рік випуску – 2013, держава Острів Вознесіння, що є заморською територією Великої Британії. Метал карбування – мідно-нікельовий сплав. Валюта – фунт Святої Олени, номінал у 2 фунти. Це ювілейна монета вагою у 28,8 грам, діаметр 38,61 міліметрів. Гурт – рубчатий. На реверсі монети зображено погрудний портрет М. Тетчер у ракурсі 3/4. На тлі з правого боку – будівля Біг-Бена, з лівого – парламент. У верхній частині композиції на-півколом розташовано надпис – «MARGARET THATCHER THE IRON LADY», що в перекладі – «Маргарет Тетчер – Залізна леді». В низу – £2. На аверсі монети – портрет у профіль з плечовим поясом монарха Єлизавети II. З лівого боку розташовано надпис – «ELIZABETH • II • 2013», в правого продовження фрази – «ASCENSION ISLAND» – «Єлизавета II. 2013. Острів Вознесіння». Ці надписи за композиційним розташуванням тяготіють до верху центральної частини та займають майже усю бічну площу. Монету було випущено у часи правління Єлизавети II та після смерті Маргарет Тетчер, як шана до її політичного впливу (рис. 5). Монета є унікальним екземпляром дизайнерського поєднання зображень двох видатних жінок в історії.



Рис. 5. Ювілейна монета «Маргарет Тетчер Залізна Леді» 2013 року, аверс і реверс монети

В результаті дослідження нами було встановлено багатовимірний образ жінки в історичному та художньому контексті. Де поєднання: сили й ніжності, влади й духовності, мужності й жіночності, стриманості й рішучості є запеченням стереотипів. Виявлено головні типології образу: жінка-правитель як державна постать, жінка-мати-берегиня, жінка-воїн як символ релігійної віри та духовного початку, жінка-реформатор та дипломат. Охарактеризовано символічне навантаження об'єктів та їх сакральне значення у мистецьких творах: лілії, корона, скіпетр, перли, мереживо, прапор, обладунки, меч, одяг, сокіл, хутро, що є шифром до культурних та національних кодів. Розроблено структуру дослідження за чотирма головними аспектами: український контекст, європейська історія, релігійно символічний, материнсько-державний. Доведено значення портретів історичних постатей як засобу візуальної репрезентації влади, жіночої гідності й ідеології епохи. Образи героїнь у живописі є історичним свідченням, візуальною програмою – маніфесту їх статусу, місії, сили тощо. Тема нашого дослідження стала підґрунтям для подальших наукових праць у мистецтвознавстві, а саме репрезентації в українському мистецтві – нумізматичі, філателії, скульптурі до інтеграції портретного жанру в європейському контексті.

Висновки. Тема «Жінка. Мати. Берегиня» – це потужний символізм в історичному

й мистецькому просторі, охоплення багатогранності жінки, її притаманність до численних соціальних ролей. Наше дослідження є прямим доказом до розвінчання міфів про жінку – «побут, діти, сім'я». На прикладі розглянутих історичних постатей та їх відображення в мистецтві ми довели, що жінка це – сильна, вольова, мужня та мудра особистість у поєднанні з – лагідним, тендітним, стриманим, розсудливим, шляхетним образом. Підкріплюючи вище зазначене слід наголосити на концепті описаних портретів видатних жінок. А саме, на акценті дослідження: український контекст, європейська історія, релігійно символічний, материнсько-державний. До українського контексту ми віднесли Княгиню Ольгу, Роксолану – Хюррем султан, до європейської історії – Жанну д'Арк, Марію Терезію, Маргарет Тетчер, Єлизавету II, до релігійно-символічного княгиню Ольгу, Жанну д'Арк, материнсько-державного – княгиню Ольгу, Марію Терезію, Роксолану – Хюррем султан. Що є основним доказом розкриття теми: Концепт «Жінка. Мати. Берегиня» в історичному та мистецькому контексті. Жіночий образ в поєднанні мистецтва та історії є шляхом до розуміння соціокультурної еволюції, змін цінностей, уявлень про владу, мораль, ідентичність, релігію. Наше дослідження стало продуктивним аналітичним інструментом для вивчення, аналізу й порівняння українського та європейського культурного простору.

Література:

1. Пилипчук В. Історична картина в сучасному мистецтві XXI століття на прикладі картини Вікторії Пилипчук «Очі війни» : маг. кв-на р. образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація : 21.11.23 / Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, 2023. 25 арк. Репозиторій Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. URL: <http://195.20.96.242:5068/kvnaoma-xmlui/handle/123456789/578>
2. Чепелик О., Пилипчук В. Рельєфне портретування в Українській нумізматичі на прикладі монети «Соломія Крушельницька» 1997 і 2022 року випуску. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. № 73 (2024). Том 3. С. 159–166. doi.org/10.24919/2308-4863/73-3-24
3. Балог А., Пилипчук В. Проблематика символізму в сучасному візуальному мистецтві початку XXI століття. *Шляхи розвитку науки в умовах сучасної кризи* : матеріали наук.-практ. конф., м. Ріга, 22–23 груд. 2023 р. Одеса : Видавництво «Молодий вчений», 2023. С. 37–38. doi.org/10.30525/978-9934-26-379-8-10
4. Вешневська О., Петрук Р. Образ княгині Ольги як символ мудрості, сили та духовної української нації в образотворчому мистецтві України. *Інформаційно-комунікативні технології в мистецькій освіті* : матеріали наук.-практ. конф., м. Катовіце, 20 лют. 2025. Київ : КДАДПМД ім. М. Бойчука, 2025. С. 189–192.
5. Огієнко. І. І. Українська церква: Нариси з історії Української Православної Церкви : у 2 т. / голов. ред. Р. Лісовський. Прага : Видавництво Юрія Тищенка, 1942. Т. 1 : Хрещення українського народу. С. 43–102.

6. Каталог нумізматичної продукції НБУ. URL: <https://bank.gov.ua/ua/uah/numismatic-products/souvenir-coins?page=1&perPage=5&search=&category%5B%5D=Coin&metal%5B%5D=срібло&nominal%5B%5D=20&from=&to=&code=> (дата звернення: 14.06.2025).
7. Микитенко О. Роксолана як історична особа та художній персонаж. *Збірник наукових праць магістрантів СумДПУ ім. А. С. Макаренка*. 2014. Вип. (2014). С. 248–255.
8. Пунько В. Соціальна політика уряду Маргарет Тетчер: історіографія проблеми. *Науковий вісник Дипломатичної академії України*. 2017. Вип. №24. С. 31–39.
9. Грубінко А., Буглай Н. Трансформації британської монархії в період правління Єлизавети II (1952–2022 рр.). *Український історичний журнал*. 2022. Вип. №6. С. 134–146. doi.org/10.15407/uhj2022.06.134
10. Бондар Ю. Жана д'Арк як технологія інформаційного впливу. «*Topical researches of the World Science*»: матеріали наук.-практ. конф., м. Дубаї, 28 лип. 2017р. Аджман: WORLD Science, 2017. С. 31–34.
11. Овсінський Ю. Постать Жанни д'Арк у сучасній історіографії: нове й традиційне у «дворянській» версії. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. 2011. Вип. №20. С. 522–534.
12. Шуп'яна М. Реформування суспільного та державного життя в Австрійській імперії за часів правління імператриці Марії Терезії (1740–1780 рр.). *Вісник Львівського університету*. 2013. Вип. №58. С. 126–134.

References:

1. Pylypchyk, V. (2023). Istorychna kartyna v suchasnomu mystetstvi XXI stolittia na prykladi kartyny Viktorii Pylypchuk «Ochi viiny» [A historical painting in the modern art of the 21st century, based on the example of Viktoriia Pylypchuk painting «Eyes of War»]. *Kvalifikatsiina mahisterska robota, Natsionalna akademiia obrazotvorchoho mystetstva i arhitektury*. Retrieved from <http://195.20.96.242:5068/kvnaomaxmlui/handle/123456789/578> [in Ukrainian].
2. Chepelyk, O., & Pylypchuk, V. Reliefne portretuvannia v Ukrainskii numizmatytsi na prykladi monety «Solomiia Krushelnytska» 1997 i 2022 roku vypusku [Relief portrait in Ukrainian numismatics on the example of the «Solomiya Krushelnytska» coin made in 1997 and 2022]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current issues in the humanities*, (73), (T. 3), 159–166. DOI: doi.org/10.24919/2308-4863/73-3-24 [in Ukrainian].
3. Baloh, A., & Pylypchuk, V. (2023). Problematyka symbolizmu v suchasnomu vizualnomu mystetstvi pochatku 21 stolittia [The issue of symbolism in contemporary visual art of the early 21st century]. *Shliakhy rozvytku nauky v umovakh suchasnoi kryzy – Ways to Develop Science in the Current Crisis Conditions*, (pp. 3738). [in Ukrainian].
4. Veshnievska, O., & Petruk, R. (2025). Obraz kniahyni Olhy yak symbol mudrosti, syly ta dukhovnoi ukrainskoi natsii v obrazotvorchoomu mystetstvi Ukrainy [The image of Princess Olga as a symbol of wisdom, strength and spiritual Ukrainian nation in the visual arts of Ukraine]. *Informatsiino-komunikatyvni tekhnologii v mystetskii osviti – Information and communication technologies in art education*, (pp. 189–192). [in Ukrainian].
5. Ohienko, I. I., & Lisovskyi, R. (Holov. red.). (1942). *Ukrainska tserkva: Narysy z istorii Ukrainskoi Pravoslavnoi Tserkvy* [The Ukrainian Church: Essays on the History of the Ukrainian Orthodox Church] (T. 1–2). Vydavnytstvo Yuria Tyshchenka [in Ukrainian].
6. Katalog numizmatychnoi produktsii NBU [Catalog of numismatic products of the NBU]. Retrieved from <https://bank.gov.ua/ua/uah/numismatic-products/souvenir-coins?page=1&perPage=5&search=&category%5B%5D=Coin&metal%5B%5D=срібло&nominal%5B%5D=20&from=&to=&code=> [in Ukrainian].
7. Mykytenko, O. (2014). Roksolana yak istorychna osoba ta khudozhnii personazh [Roksolana as a historical person and artistic character]. *Zbirnykh naukovykh prats mahistrantiv SumDPU im. A. S. Makarenko*, 248–255. [in Ukrainian].
8. Punko, V. (2017). Sotsialna polityka uriadu Marharet Tetcher: istoriografiiia problemy [Social policy of Margaret Thatcher's government: a historiography of the problem]. *Naukovyi visnyk Dyplomatychnoi akademii Ukrainy – Scientific Bulletin of the Diplomatic Academy of Ukraine*, (24), 31–39. [in Ukrainian].
9. Hrubinko, A., & Buhlai, N. (2022). Transformatsii brytanskoi monarkhii v period pravlinnia Yelyzavety II (1952–2022 rr.) [Transformations of the British Monarchy During the Reign of Elizabeth II (1952–2022)]. *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal – Ukrainian Historical Journal*, (6), 134–146. DOI: doi.org/10.15407/uhj2022.06.134 [in Ukrainian].
10. Bondar, Yu. (2017). Zhana d'Ark yak tekhnolohiia informatsiinoho vplyvu [Jeanne d'Arc as a technology of information influence]. *Topical researches of the World Science*, (pp. 31–34). [in Ukrainian].

11. Ovsinskyi, Y. (2011). Postat Zhanny d'Ark u suchasni istoriohrafii: nove y tradytsiine u «dvorianskii» versii [The figure of Jeanne d'Arc in the con-temporary historiography: new and traditional in the «gentry» version]. *Ukraina: kulturna spadshchyna, natsionalna svidomist, derzhavnist – Ukraine: cultural heritage, national consciousness, statehood*, (20), 522–534. [in Ukrainian].

12. Shup'iana, M. (2013). Reformuvannia suspilnoho ta derzhavnoho zhyttia v Avstriiskii imperii za chasiv pravlinnia imperatrytsi Marii Terezii (1740–1780 rr.) [Social and political life reforming in the Austrian Empire the reign of empress Maria Theresa (1740–1780)]. *Visnyk Lvivskoho universytetu – Visnyk of the Lviv University*, (58), 126–134. [in Ukrainian].

Стаття надійшла: 23.06.2025

Прийнято: 02.07.2025

Опубліковано: 06.10.2025

УДК 7.05:391:745.57:391.4

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.3.4>**Варивончик Анастасія Віталіївна,**

доктор мистецтвознавства, доцент,

професор кафедри дизайну і технологій

Київського національного університету культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-4455-1109

varivonchik@ukr.net

ДИЗАЙНЕРСЬКІ ПІДХОДИ ДО СТВОРЕННЯ КРЕАТИВНОГО МОДНОГО СТИЛЮ В ОДЯЗІ ІЗ ЗАСТОСУВАННЯМ ЮВЕЛІРНИХ ПРИКРАС

Метою статті є визначення дизайнерських підходів до створення креативного модного стилю в одязі із застосуванням ювелірних прикрас. У межах теоретичного дослідження проаналізовано наукові джерела за останні п'ять років, які висвітлюють сучасні тенденції стилізації та принципи гармонізації образу. З'ясовано, що в дизайнерських підходах XXI століття простежується виразний зсув від створення матеріальних об'єктів до проектування досвіду споживача, у центрі якого – самовираження особистості й формування унікального стилю взаємодії з продуктом. Визначено ключові компоненти формування стильного образу: колір, силует, текстури, аксесуари та деталі. Особливу увагу приділено ролі ювелірних прикрас як складника аксесуарів, що забезпечують виразність і креативність образу людини. Зауважено, що завдяки вдало підібраним прикрасам базовий одяг може набутися нового стильового звучання, наприклад, із ділового перетворитися на вечірній, із романтичного – на більш експресивний або авангардний. Така гнучкість відповідає вимогам сучасних дизайнерських підходів, що орієнтовані на концептуальне й культурне різноманіття. З'ясовано, що сучасні тенденції в дизайні одягу охоплюють широкий спектр напрямів – від вишуканої стриманості до розкішного блиску й насиченості форм. Такий стильовий спектр відкриває простір для самовираження й творчої інтерпретації традицій, поєднуючи минуле і сучасність. Проаналізовано декілька найбільш популярних стилів у сучасному світі й особливості поєднання в них прикрас з одягом. Обґрунтовано необхідність узгодженого підбору прикрас та одягу з урахуванням культурного контексту, типу зовнішності й відповідності кольорів. Загалом створення креативного та модного стилю в одязі є багаторівневим процесом, який потребує врахування декількох компонентів: силуету, кольору, фактури, деталей і прикрас. Поєднання різних дизайнерських підходів і стильових рішень відкриває нові горизонти для експериментів, індивідуалізації та художнього самовираження. Сформульовано перспективи подальших досліджень, зокрема щодо вивчення взаємозв'язку між трендами ювелірного мистецтва й глобальними модними тенденціями, а також осмислення прикрас як складника кроскультурної та соціальної ідентичності в моді.

Ключові слова: самовираження, модні тенденції, стиль, доповнення образу, прикраси.

Varyvonchik Anastasiia. DESIGN APPROACHES TO CREATING A CREATIVE FASHION STYLE IN CLOTHING WITH THE USE OF JEWELRY

The purpose of the article is to determine design approaches to creating a creative fashion style in clothing with the use of jewelry. Within the framework of theoretical research, scientific sources from the last five years that highlight modern trends in styling and principles of image harmonization are analyzed. It has been found that in the design approaches of the 21st century, there is a clear shift from the creation of material objects to the design of the consumer experience, at the center of which is self-expression and the formation of a unique style of interaction with the product. The key components of a stylish image have been identified: color, silhouette, textures, accessories, and details. Particular attention has been paid to the role of jewelry as an accessory that ensures the expressiveness and creativity of a person's image. It is noted that with well-chosen jewelry, basic clothing can take on a new style, for example, from business to evening wear, from romantic to more expressive or avant-garde. This flexibility meets the requirements of modern design approaches that focus on conceptual and cultural diversity. It has been found that modern trends in clothing design cover a wide range of directions, from exquisite restraint to luxurious glamour and rich forms. This stylistic spectrum opens up space for self-expression and creative interpretation of traditions, combining the past and the present. Several of the most popular styles in the modern world and the peculiarities of combining jewelry with clothing are analyzed. The need for a coordinated selection of jewelry and clothing, taking

into account the cultural context, type of appearance, and color matching, is justified. In general, creating a creative and fashionable style in clothing is a multi-level process that requires consideration of several components: silhouette, color, texture, details, and jewelry. The combination of different design approaches and style solutions opens up new horizons for experimentation, individualization, and artistic self-expression. Prospects for further research are outlined, in particular regarding the study of the relationship between jewelry trends and global fashion trends, as well as the understanding of jewelry as a component of cross-cultural and social identity in fashion.

Key words: *self-expression, fashion trends, style, image accessories, jewelry.*

Вступ. Одяг, як продукт дизайнерської діяльності, формується відповідно до загальних закономірностей і формотворчих принципів, характерних для будь-яких об'єктів дизайну. Однією з актуальних проблем сучасного дизайну одягу є не лише вирішення функціональних завдань, пов'язаних із виготовленням готових виробів, а й забезпечення художньої виразності, що відображає модні тенденції та образно-стильові орієнтири певного періоду.

Відомий французький дослідник Ролан Барт характеризує моду як ключовий елемент у формуванні ідентичності особистості та її естетичних уявлень, підкреслюючи її значення в конструюванні сучасних соціумів [1]. Історичні приклади, зокрема стародавній Китай, де одяг мав жорстке символічне кодування, свідчать про тісний зв'язок моди із соціальною мобільністю й культурною еволюцією. Ця соціальна функція моди зберігається й у сучасному світі, де вона відіграє ключову роль у динаміці соціальних груп, сприяючи як інклюзії, так і виключенню в межах соціальних і культурних контекстів. Вибір одягу й аксесуарів часто слугує візуальним маркером належності до певних спільнот, ідеологій або субкультур, формуючи так специфічні системи символічної комунікації [2, р. 2].

У дизайнерських підходах ХХІ століття спостерігається чітка переорієнтація з виробництва об'єктів на проектування досвіду споживання, де основну роль відіграє самовираження особистості. Особлива увага приділяється гармонійному поєднанню форми з урахуванням властивостей матеріалів та інших конструктивних складників, що забезпечує естетичну досконалість виробу. Сучасні дизайнери розглядають моду та її складники як наративний інструмент, що репрезентує індивідуальність, соціальні ролі й культурну ідентичність. У цьому контексті

застосовуються концепти *emotional design*, *service design*, *social design* та *interaction design*, які дають змогу створювати універсальні дизайн-рішення, здатні задовольняти глибші емоційні, соціальні й естетичні потреби споживача [3]. Вітчизняні науковці А. Варивончик, О. Пенчук та О. Пальцун зауважили, що сучасна мода є унікальним соціокультурним явищем, яке поєднує естетичний експеримент та інноваційне мислення. Вона характеризується постійним пошуком нових форм, фактур, кольорових рішень і силуетів, демонструючи відкритість до експериментів і відмову від жорстких канонів [4]. У таких умовах формується модульний і багаторівневий образ, у якому прикраси є не допоміжними елементами, а засобами комунікації, маркерами статусу чи емоційного стану. N. Tetteh та інші наголосили на тому, що прикраси й одяг є взаємодоповнювальними елементами, які мають спільне завдання – посилення естетики зовнішнього вигляду [5]. Таким чином, інтеграція ювелірних виробів у структуру одягу потребує усвідомленого дизайнерського підходу, де кожен елемент – від матеріалу до форм і пропорцій – узгоджується з візуально-комунікативною метою.

Матеріали та методи. Дослідження ґрунтується на аналізі актуальних наукових публікацій за останні п'ять років, відібраних із відкритих джерел, зокрема бази Google Академія. Методологічну основу дослідження становить комплекс загальнонаукових методів, зокрема аналіз, синтез, порівняльний метод, описовий метод і метод узагальнення. Комплексне застосування цих методів дало змогу систематизувати теоретичні підходи до поєднання ювелірних прикрас з елементами одягу, виявити ключові стильові характеристики сучасного дизайнерського мислення, а також окреслити естетичні й функціональні принципи створення креативного модного образу.

Результати. Оригінальність, провокаційність, сміливе порушення усталених норм, а також вираження особистісного ставлення до світу – саме ці риси лежать в основі формування креативного стилю в одязі. Найефективнішими в цьому контексті є принципи еkleктики, стилістичного синтезу й контрастного поєднання елементів, які зазвичай не поєднуються в класичному дизайні [6, с. 157]. Розглядаючи дизайнерські підходи до створення креативного та модного стилю, варто зауважити, що одяг формується з урахуванням конструкційних особливостей людського тіла, не лише виконує функцію зовнішнього оформлення, а й здатен впливати на формування образу особистості. Аксесуари, зокрема ювелірні прикраси, є стилістичними акцентами, завершуючи композицію образу та посилюючи його індивідуальність [7, с. 215].

Зазначені в таблиці 1 принципи демонструють ключові складники створення цілісного й креативного образу, де кожен елемент – від силуету до кольору – виконує естетичну та функціональну роль. Особливе місце в цьому контексті посідають ювелірні прикраси, які не лише доповнюють одяг, а й формують індивідуальний стиль особистості.

У цьому контексті варто зазначити, що ювелірне мистецтво є окремою сферою дизайну, яка протягом багатовікової історії зберігає свою вишуканість, витонченість та актуальність. Сучасні митці прагнуть відійти від традиційних підходів до оздоблення й типових орнаментальних мотивів. Сьогодні ювелірні вироби все частіше стають носіями глибокого

змісту, а їх оформлення наближається до естетики скульптурної пластики завдяки використанню подібних матеріалів, художніх прийомів і технік [9, с. 142].

Гармонійне поєднання ювелірних прикрас та аксесуарів відіграє ключову роль у трансформації зовнішнього образу людини, надаючи йому універсальності й варіативності. Саме завдяки вдало підібраним доповненням базовий одяг може набути нового стильового звучання: з ділового перетворитися на вечірній, з романтичного – на більш експресивний або авангардний. Така гнучкість відповідає вимогам сучасних дизайнерських підходів, що орієнтовані на концептуальне та культурне різноманіття [10, с. 132]. Різні стилістичні підходи, зумовлені відмінностями в системах цінностей, естетичних уподобаннях, традиціях та етнічних рисах, забезпечують індивідуалізацію образів і відображають запити різних соціальних груп.

Загалом сучасні тенденції в дизайні одягу охоплюють широкий спектр напрямів – від вишуканої стриманості до розкішного блиску й насиченості форм. Такий стильовий спектр відкриває простір для самовираження й творчої інтерпретації традицій, поєднуючи минуле і сучасність.

Так, наприклад, повернення до класичних форм, пріоритету натуральних тканин та акценту на високих стандартах якості узгоджується з філософією стилю Old Money, який демонструє збалансоване поєднання одягу й прикрас. Ікони стилю, зокрема Грейс Келлі, Жаклін Кеннеді Онассіс, Кетрін, принцеса

Таблиця 1

Основні принципи створення модного й креативного стилю

Принцип	Характеристика
Кольори	Вибір кольорової гами відповідно до індивідуальних особливостей зовнішності з урахуванням впливу кольору на сприйняття образу; у разі дисгармонії – стратегічне розміщення відтінків поза портретною зоною
Силуети й текстури	Формування силуету згідно з анатомічними пропорціями фігури з метою підкреслення її візуальних переваг; вибір конструкцій, що відповідають сучасним естетичним і функціональним вимогам
Аксесуари	Інтеграція функціонально-естетичних елементів (окуляри, сумки, хустки, прикраси) для стилістичного завершення образу відповідно до актуальних модних тенденцій
Додаткові деталі	Використання одягу з концептуальними, символічними або декоративними елементами (зокрема етнічними, патріотичними, артдеталлями) як засобу персоналізації та візуального повідомлення

Джерело: [8].

Уельська (Кейт Міддлтон), та Амаль Клуні, репрезентують візуальні ідеали елегантності, витонченості й стриманої розкоші, які є визначальними для цього естетичного напрямку. Характерними рисами Old Money є орієнтація на якісні речі з натуральних матеріалів у нейтральній палітрі, відсутність логотипів і надмірного декору та ювелірні прикраси [11]. У цьому стилі перевага надається класичним, вишуканим аксесуарам: перловим намистам, лаконічним сережкам із жовтого або білого золота, тонким браслетам і механічним годинникам зі шкіряним ремінцем або металевим браслетом у вінтажному стилі. Ключовим принципом є відсутність надмірної уваги до прикрас, проте кожна деталь продумана й відображає високий рівень смаку. Отже, ювелірні вироби в стилі Old Money є невід'ємною частиною гармонійного й виваженого стилю. Зазначені принципи активно втілюються в колекціях таких брендів, як Ralph Lauren, Brooks Brothers і Hermès, які послідовно підтримують і розвивають ідеологію традиційної елегантності (рис. 1).



Рис. 1. Приклад доповнення одягу ювелірними прикрасами в стилі Old Money (бренд Ralph Lauren)

На противагу стилю Old Money, популярний напрям максималізму апелює до яскравості, індивідуалізму та візуального ефекту. У контексті ювелірних виробів цей тренд виявляється в масивності прикрас, нестандартності форм, насиченості кольорів [12].

Ця тенденція експресивності й візуальної насиченості підкреслює прагнення сучасного суспільства до самовираження через ювелірні вироби, що розширює можливості дизайнерів у створенні модних образів. У цьому контексті варто виокремити богемний стиль бохо, який уособлює свободу, творчу індивідуальність і відкритість до мультикультурних впливів. Його характерною рисою є поєднання різних текстур, матеріалів і символіки в одному образі: від шкіри й дерева до пір'я та напівдорогоцінного каміння (рис. 2).



Рис. 2. Стиль бохо

Стиль бохо найкраще підходить тим, хто прагне виразити свою несхожість та емоційний зв'язок із природою, культурою мандрів та етнічним мистецтвом.

Сучасні дизайнери дедалі частіше звертаються до естетики минулих епох, адаптуючи її до потреб сучасного споживача. Отже, у моді – флористичні орнаменти, геометричні мотиви в дусі ар-деко, масивні камені в класичному огранюванні, а також прикраси з гравіюванням, що відсилають до вікторіанської епохи. Зростає інтерес до барокової перлинної стилістики й масивних металевих виробів у дусі ретроестетики 1970-х років.

Важливим складником у створенні креативного стилю є забезпечення гармонічного поєднання кольорів і матеріалів одягу та ювелірних прикрас. Саме завдяки гармонізації відтінків одягу з кольорами металів можна досягти стилістичної виразності й індивідуальності [13].

Відомо, що золоті ювелірні вироби традиційно поєднуються з теплими кольоровими палітрами одягу, зокрема відтінками червоного, оранжевого, жовтого та коричневого, що створює образ багатства й розкоші. До того ж золоті прикраси часто застосовують у поєднанні з чорним одягом, де вони підкреслюють елегантність і вишуканість стилю. Срібні вироби оптимально гармоніюють із холодними відтінками, такими як синій, зелений і фіолетовий, надаючи образу відчуття свіжості й стриманої елегантності. Також срібло вдало поєднується з пастельною палітрою, формуючи ніжний і романтичний стиль. У свою чергу, використання кольорових дорогоцінних каменів, зокрема рубінів, сапфірів, смарагдів та аметистів, дає змогу створювати яскраві акценти в образі. Важливим аспектом є гармонійний вибір каменю відповідно до основного кольору одягу: наприклад, смарагди вдало доповнюють зелені й чорні відтінки, а рубіни – червоні й білі [14].

У разі використання масивних або яскравих прикрас доцільно обирати одяг нейтральних кольорів, що дає змогу уникнути візуального перенасичення стилістичної композиції. Наприклад, великі сережки з рубінами або об'ємне кільце ефективно поєднуються з класичними відтінками – чорним або білим. У протилежному випадку, коли основний одяг має насичене кольорове рішення, рекомендується використовувати стримані прикраси, зокрема невеликі срібні сережки

або лаконічні ланцюжки, що підкреслюють образ.

Загалом усі ці стилі й підходи до комбінування одягу та прикрас можуть поєднуватися залежно від задуму дизайнера, стилістики колекції чи культурного контексту. Така інтеграція дає змогу формувати багатшарові візуальні наративи, у яких прикраси є не лише елементами оздоблення, а й смисловими акцентами.

Висновки. Під час теоретичного дослідження з'ясовано, що створення креативного й модного стилю в одязі є багаторівневим процесом, який потребує врахування низки компонентів – силуету, кольору, фактури, деталей та аксесуарів. Ювелірні прикраси як складник аксесуарів потрібно вибирати не лише з дотримання модних тенденцій, а й з урахуванням індивідуальних рис і способу життя людини. Ювелірні вироби можуть слугувати маркерами особистісних рис, формувати емоційний фон образу і транслювати певні цінності. Відповідність прикрас внутрішньому стану особи є ключовим чинником у процесі формування модного стилю, оскільки для одних характерні сміливі, експресивні форми як вияв відкритості й прагнення до самоствердження, а для інших – стримані, лаконічні вироби, що відповідають естетиці мінімалізму й елегантності.

Подальші дослідження можуть бути зосереджені на розширенні практичних аспектів теми, зокрема вивченні взаємозв'язку між трендами ювелірного мистецтва та глобальними модними тенденціями.

Література:

1. Fashion, a Strategy of Desire: Round-table Discussion with Roland Barthes, Jean Duvignaud, and Henri Lefebvre / R. Barthes et al. *The Language of Fashion*. London : Bloomsbury Academic, 2018. P. 86–90.
2. Gjoni A. The Influence of Fashion on Identity and Aesthetics: A Sociocultural Perspective Within the Framework of Sustainable Development Goal. *Journal of Lifestyle and SDGs Review*. 2025. № 5 (4). P. 1–18. DOI: <https://doi.org/10.47172/2965-730X.SDGsReview.v5.n04.pe06116>.
3. Лагода О. М., Гурдіна В. В., Пасічник В. О. Масова кастомізація одягу як концепція індивідуалізації в сучасних дизайн-практиках. *Art and Design*. 2021. № 2. С. 129–140. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2021.2.12>.
4. Варивончик А., Пенчук О., Пальцун О. Інноваційні технології в дизайні одягу XXI ст. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2022. № 5 (1). С. 106–118. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.5.1.2022.257485>.
5. Tetteh N. A., Agyei I. K., Nyante B. Jewelry Selection to Match Clothing; Ghanaian's Perspective. *Turkish Online Journal of Qualitative Inquiry*. 2021. № 12 (7). URL: https://www.researchgate.net/profile/Isaac-Agyei-4/publication/354067928_Jewelry_Selection_to_Match_Clothing_Ghanaian's_Perspective_6154/links/612383de232f955865a4463f/Jewelry-Selection-to-Match-Clothing-Ghanaians-Perspective-6154.pdf (дата звернення: 26.06.2025).

6. Дихнич Л. П., Харченко А. В. Сучасний дизайн як результат переосмислення модерних і постмодерних теорій. *Дизайн після епохи постмодерну: ідеї, теорія, практика* : матер. Всеукр. наук.-практ. конф. (15–16 квітня 2021 р., м. Київ). Київ : КНУКіМ, 2021. С. 156–161. URL: https://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2021/08/Konferencija_2020_BAUHAUS_V5.pdf#page=157 (дата звернення: 26.06.2025).
7. Сапфірова Н. М., Пасько О. М., Чембержі Д. А. Вплив історії та культури на сучасний дизайн одягу та аксесуарів. *Theory and practice of design*. 2024. № 33. С. 214–225. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2024.33.23>.
8. Основні принципи створення стильного образу: колір, силует, аксесуари. *VOVK блог*. 2025. URL: <https://vovk.com/magazine/ua/osnovnye-principy-sozdaniya-stilnogo-obraza-cvet-siluet-aksessuary/> (дата звернення: 26.06.2025).
9. Приходько-Кононенко І. О., Полевська Є. В., Ганущак-Єфіменко Л. М. Стилістика contemporary jewelry як творче джерело. *Art and Design*. 2023. № 3. С. 142–152. URL: <https://jrnl.knutd.edu.ua/index.php/artdes/article/view/1359/1263> (дата звернення: 26.06.2025).
10. Винничук М. С., Колосніченко М. В. Образно-стильові особливості прикрас і доповнень в «системі костюм». *Дизайн одягу в полікультурному просторі*. Київ : КНУТД, 2020. С. 132–148. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/373112087.pdf#page=132> (дата звернення: 26.06.2025).
11. The Old Money Aesthetic: Timeless Elegance in a Modern Age. *The Gentry Journal*. 2024. URL: https://www.gentryjournal.com/the-old-money-aesthetic-timeless-elegance-in-a-modern-age/?utm_source (дата звернення: 26.06.2025).
12. Long C. Boho goes luxe. *Financial Times*. 2025. URL: https://www.ft.com/content/423b150e-09ec-459c-acf9-f1a8758e7026?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 26.06.2025).
13. Михайлова Р. Д., Костюченко О. В. Стиль одягу та його роль у формуванні іміджу. *Culture and Arts in the Modern World*. 2018. № 19. С. 98–110. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1915.19.2018.141361>.
14. Ювелірні прикраси і одяг. Ідеальні поєднання кольорів. *Блог ювелірного інтернет-магазину Tango*. 2025. URL: <https://tangogold.com.ua/ua/blog/yuvelirni-prikrasi-i-odyag-idealni-poyednannya-koloriv/> (дата звернення: 26.06.2025).

References:

1. Barthes, R., Stafford, A., Carter, M., & Stafford, A. (2018). Fashion, a strategy of desire: Round-table discussion with Roland Barthes, Jean Duvignaud, and Henri Lefebvre. In *The language of fashion* (pp. 80–84). Bloomsbury Academic.
2. Gjoni, A. (2025). The Influence of Fashion on Identity and Aesthetics: A Sociocultural Perspective Within the Framework of Sustainable Development Goal. *Journal of Lifestyle and SDGs Review*, 5(4), 1–18. <https://doi.org/10.47172/2965-730X.SDGsReview.v5.n04.pe06116>.
3. Lahoda, O. M., Hurdina, V. V., & Pasichnyk, V. O. (2021). Masova kastomizatsiia odiahu yak kontseptsiiia indyvidualizatsii v suchasnykh dyzain-praktykakh [Mass customization of clothing as a concept of individualization in modern design practices]. *Art and Design*, 2, 129–140. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2021.2.12> [in Ukrainian].
4. Varyvonchuk, A., Penchuk, O., & Paltsun, O. (2022). Innovatsiini tekhnolohii v dyzaini odiahu XXI st [Innovative technologies in clothing design of the 21st century]. *Demiurh: idei, tekhnolohii, perspektyvy dyzainu – Demiurge: ideas, technologies, design prospects*, 5(1), 106–118. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.5.1.2022.257485> [in Ukrainian].
5. Tetteh, N. A., Agyei, I. K., & Nyante, B. (2021). Jewelry Selection to Match Clothing; Ghanaian's Perspective. *Turkish Online Journal of Qualitative Inquiry*, 12(7). Retrieved from: https://www.researchgate.net/profile/Isaac-Agyei-4/publication/354067928_Jewelry_Selection_to_Match_Clothing_Ghanaian's_Perspective_6154/links/612383de232f955865a4463f/Jewelry-Selection-to-Match-Clothing-Ghanaians-Perspective-6154.pdf.
6. Dykhnych, L. P., & Kharchenko, A. V. (2021). Suchasnyi dyzain yak rezultat pereosmyslennia modernykh i postmodernykh teorii [Modern design as a result of rethinking modern and postmodern theories]. *Dyzain pislia epokhy postmodernu: idei, teoriia, praktyka – Design after the postmodern era: ideas, theory, practice*, (pp. 156–161). Kyiv: KNUKIM. Retrieved from: https://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2021/08/Konferencija_2020_BAUHAUS_V5.pdf#page=157 [in Ukrainian].
7. Sapfirova, N. M., Pasko, O. M., & Chamberzhi, D. A. (2024). Vplyv istorii ta kultury na suchasnyi dyzain odiahu ta aksesuariv [The influence of history and culture on modern design of clothing and accessories]. *Theory and practice of design*, 33, 214–225. <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2024.33.23> [in Ukrainian].
8. Osnovni pryntsypy stvorennia stylnoho obrazu: kolir, syluet, aksesuary [Basic principles of creating a stylish image: color, silhouette, accessories]. (2025). *VOVK bloh*. Retrieved from: <https://vovk.com/magazine/ua/osnovnye-principy-sozdaniya-stilnogo-obraza-cvet-siluet-aksessuary/> [in Ukrainian].

9. Prykhodko-Kononenko, I. O., Polevska, Ye. V., & Hanushchak-Yefimenko, L. M. (2023). Stylistyka contemporary jewelru yak tvorche dzherelo [Stylistics of contemporary jewelry as a creative source]. *Art and Design*, 3, 142–152. Retrieved from: <https://jrn.knutd.edu.ua/index.php/artdes/article/view/1359/1263> [in Ukrainian].
10. Vynnychuk, M. S., & Kolosnichenko, M. V. (2020). Obrazno-stylovi osoblyvosti prykras i dopovnen v «systemi kostium» [Figurative and stylistic features of decorations and accessories in the «costume system»]. *Dyzain odiahu v polikulturnomu prostori – Clothing design in a multicultural space*, (pp. 132–148). Kyiv: KNUTD. Retrieved from: <https://core.ac.uk/download/pdf/373112087.pdf#page=132> [in Ukrainian].
11. The Old Money Aesthetic: Timeless Elegance in a Modern Age. (2024). *The Gentry Journal*. Retrieved from: https://www.gentryjournal.com/the-old-money-aesthetic-timeless-elegance-in-a-modern-age/?utm_source=
12. Long, C. (2025). Boho goes luxe. *Financial Times*. Retrieved from: https://www.ft.com/content/423b150e-09ec-459c-acf9-fla8758e7026?utm_source=chatgpt.com.
13. Mykhailova, R. D., & Kostiuchenko, O. V. (2018). Styl odiahu ta yoho rol u formuvanni imidzhu [Clothing style and its role in image formation]. *Culture and Arts in the Modern World*, 19, 98–110. <https://doi.org/10.31866/2410-1915.19.2018.141361> [in Ukrainian].
14. Iuvelirni prykrasy i odiah. Idealni poiednannia koloriv [Jewelry and clothing. Ideal color combinations]. (2025). *Bloh yuvelirnoho internet-mahazynu Tango*. Retrieved from: <https://tangogold.com.ua/ua/blog/yuvelirni-prikrasi-i-odyag-idealni-poyednannya-koloriv/> [in Ukrainian].

Стаття надійшла: 28.06.2025

Прийнято: 11.07.2025

Опубліковано: 06.10.2025

УДК. 72.01

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.3.5>

Гелла Олена Іванівна,

кандидат архітектури, доцент,
доцент кафедри основ архітектурного проектування
Харківського національного університету
міського господарства імені О.М. Бекетова
ORCID ID: 0000-0001-5659-6411
Olena.Hella@kname.edu.ua

Діденко Катерина Володимирівна,

кандидат архітектури, доцент,
доцент кафедри основ архітектурного проектування
Харківського національного університету
міського господарства імені О.М. Бекетова
ORCID ID: 0000-0003-2567-686X
yekaterina.didenko@gmail.com

Черкасова Катерина Тимофіївна,

доктор архітектури, професор,
професор кафедри реконструкції,
реставрації архітектурних об'єктів
Харківського національного університету
міського господарства імені О.М. Бекетова
ORCID ID: 0000-0003-2098-6420
Kateryna.Cherkasova@kname.edu.ua

Снітко Ірина Анатоліївна,

кандидат архітектури, доцент,
доцент кафедри реконструкції,
реставрації архітектурних об'єктів
Харківського національного університету
міського господарства імені О.М. Бекетова
ORCID ID: 0000-0002-8473-3353
Iryna.Snitko@kname.edu.ua

Плотнікова Наталя Володимирівна,

кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри іноземної філології та перекладу
Харківського національного університету
міського господарства імені О.М. Бекетова
ORCID ID: 0000-0001-9719-6238
Natalia.Plotnikova@kname.edu.ua

ДЕРЖПРОМ У ХАРКОВІ: СЦЕНАРІЙ РЕАБІЛІТАЦІЇ ПАМ'ЯТКИ МОДЕРНІЗМУ В КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ ІНЖЕНЕРНОГО МИСЛЕННЯ ТА ОХОРОНИ ІСТОРИЧНОГО СЕРЕДОВИЩА

У статті здійснено комплексне дослідження будівлі Держпрому (м. Харків) в контексті еволюції інженерного мислення та стратегій збереження модерністської спадщини. Метою є аналіз сучасних сценаріїв реабілітації пам'яток модернізму з урахуванням чинного національного та міжнародного законодавства та визначення їх практичної застосовності до будівлі Держпрому. Аналітичною основою стала концепція

еволюції інженерного мислення XX–XXI століть – від технократичних підходів класичного модернізму до міждисциплінарних і сталих методів сучасності. Проведено історико-генетичний аналіз п'яти ключових етапів формування та переосмислення інженерних рішень і підходів, які визначили розвиток будівлі. Ці етапи ілюструють зміну парадигм – від авангардного конструктивізму до сучасних концепцій, які розглядають Держпром як багатовимірний об'єкт культурної спадщини, що потребує комплексного підходу до збереження та оновлення.

Автори розглядають п'ять підходів до інженерного мислення – науковий, системний, середовищний, еволюційний і сферний – які визначають відповідні методи, технології та стратегії втручання у пам'ятку.

У практичній частині статті розглянуто чотири сценарії реабілітації будівлі: консервація, реставрація з адаптацією, повна ревіталізація та створення інтегративної цифрової моделі із застосуванням BIM та AR/VR-технологій. Оцінка кожного сценарію базується на комплексних критеріях: збереження архітектурної автентичності, відповідність чинному правовому полю, потенціал повторного функціонального використання та можливості технологічного оновлення. За результатами порівняльного аналізу найбільш збалансованим і перспективним сценарієм визнано реставрацію з адаптацією, що забезпечує оптимальне поєднання збереження цінності об'єкта і його актуалізації в сучасному міському середовищі. Окрім того, підкреслюється важливість і перспективність застосування цифрових технологій як ефективного інструменту популяризації модерністської спадщини і формування нової культурної інфраструктури, що відповідає викликам часу.

Ключові слова: Держпром, модернізм, реабілітація, інженерне мислення, архітектурна спадщина, системний підхід.

Gella Olena, Didenko Kateryna, Cherkasova Kateryna, Snitko Iryna, Plotnikova Natalia.
DERZHPROM IN KHARKIV: REHABILITATION SCENARIOS FOR A MODERNIST MONUMENT IN THE CONTEXT OF ENGINEERING THINKING EVOLUTION AND HERITAGE PRESERVATION

The article presents a study of the Derzhprom building (Kharkiv) in the context of the evolution of engineering thought and strategies for preserving modernist heritage. The aim is to analyze current rehabilitation scenarios for modernist monuments, considering national and international legal frameworks, and to assess their applicability to Derzhprom. The analytical basis is the concept of engineering thought evolution in the 20th–21st centuries – from the technocratic mindset of classical modernism to interdisciplinary and sustainable methods of today. A historical analysis of five key stages in the development and reinterpretation of engineering solutions that shaped the building illustrates paradigm shifts – from avant-garde constructivism to present-day concepts that view Derzhprom as a multidimensional heritage site requiring an integrated preservation approach.

The authors examine five approaches to engineering thought – scientific, systemic, environmental, evolutionary, and spherical – which define appropriate methods, technologies, and strategies of intervention. The practical section outlines four rehabilitation scenarios: conservation, restoration with adaptation, full revitalization, and development of an integrative digital model using BIM and AR/VR. Each scenario is evaluated against four criteria: architectural authenticity, legal compliance, adaptive reuse potential, and technological upgrade opportunities. Restoration with adaptation is identified as the most balanced and promising option, ensuring both heritage preservation and contemporary relevance. The article also emphasizes the potential of digital tools for promoting modernist heritage and shaping a future-oriented cultural infrastructure.

Key words: Derzhprom, modernism, rehabilitation, engineering thinking, architectural heritage, systemic approach, heritage interface.

Вступ. Будівля Державного промислового тресту (Держпром) у Харкові – визначний символ українського модернізму міжвоєнного періоду та зразок авангардної архітектури, що поєднує інженерні інновації, ідеологію та соціальні запити епохи. Зведений у 1925–1928 роках, Держпром став архітектурною домікантою Харкова й технічним проривом завдяки використанню монолітного залізобетону та складних інженерних систем. Він відображає зміну інженерного

мислення – нову парадигму взаємодії форми, структури й функції.

В умовах загроз для культурної спадщини питання реабілітації Держпрому набуває особливої актуальності. Пошкодження споруди [1] та ініціатива щодо включення її до Списку всесвітньої спадщини ЮНЕСКО [2] вимагають не лише збереження, а й переосмислення інженерно-архітектурних рішень XX століття.

Мета дослідження – визначити сценарії реабілітації з урахуванням історико-

архітектурної цінності, технічного стану та вимог міжнародного і національного охоронного законодавства, інтегруючи міждисциплінарний підхід до стратегії втручання.

Матеріали та методи. Дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, що поєднує методи архітектурного аналізу, історико-критичного дослідження, типології та принципи охорони культурної спадщини [3-5]. Об'єктом є будівля Держпрому (1925–1928) як зразок раннього радянського модернізму з інженерними новаціями [6-8]. Матеріалами слугували архівні документи, креслення, фотоматеріали представлені у відкритих джерелах, а також публікації вітчизняних і зарубіжних дослідників [6; 8-11]. Аналізовано також стратегії реконструкції та відновлення модерністських об'єктів [12-14].

Методологія включає історико-генетичний і порівняльний аналіз, аналіз сценаріїв втручання, типологічну класифікацію стратегій реабілітації за критеріями збереження, нормативної відповідності й міжнародних рекомендацій. Важливою є концептуальна рамка еволюції інженерного мислення, що дозволяє розглядати Держпром у ширшому контексті розвитку архітектурно-інженерних підходів ХХ–ХХІ ст.

Результати. Держпром є втіленням переходу архітектурно-будівельної практики до інженерії як науково обґрунтованої дисципліни, що базується на точних розрахунках, стандартизованих методах та експериментальній технології. Застосування монолітного залізобетону в масштабах великої адміністративної споруди стало новаторським рішенням, що вимагало створення нових методик проєктування й виконання. Ключову роль у цьому процесі відіграв головний інженер будівництва Павло Роттерт, під керівництвом якого були розроблені робочі креслення унікальної конструкції, впроваджено механізацію будівельних процесів, організовано багатозмінну роботу і розселення частини персоналу в тимчасових бараках, а також освоєно метод «плаваючої опалубки» – прогресивний на той момент спосіб формування бетонних конструкцій, що забезпечив суцільність і виняткову міцність будівлі [7].

Автори Держпрому архітектори Сергій Серафимов, Семен Кравець і інженер-будівельник Павло Роттерт діяли не просто як виконавці, а як учасники наукової інженерної школи – з мисленням, що базувалося на знанні фізичних процесів, глибокому розумінні матеріалів і технічній інтуїції.

Історико-генетичний аналіз формування архітектурної ідентичності дозволяє розглядати будівлю Держпрому як результат багаторівневого розвитку архітектурної ідеї, сформованої на перетині соціально-політичних, інженерно-технологічних і культурно-естетичних чинників. Такий підхід дає змогу простежити трансформацію уявлень про функцію, форму й символіку об'єкта – від початку 1920-х років до сьогодення.

Еволюція інженерного мислення щодо Держпрому простежується через п'ять ключових етапів: від технократичного модернізму 1920-х – до інтегративного міждисциплінарного мислення у 2010–2020-х роках (Табл. 1).

Саме в цьому ключі доцільно простежити історико-генетичний розвиток архітектурної ідентичності будівлі Держпром у Харкові – щоб виявити, як змінювалися підходи й концепції, а разом із ними й архітектурні сенси.

Інтерпретація кейсу Держпрому у межах еволюції інженерного мислення. У другій половині ХХ століття архітектурна та інженерна практика зазнали глибоких трансформацій, що зумовили формування нових концепцій проєктування й реалізації архітектурних об'єктів. На ранніх етапах еволюції інженерного мислення домінували цехова та наукова моделі – зосереджені на ремісничих навичках, стандартизації та технологічній раціоналізації, з 1950-х років відбувається становлення системного, середовищного, еволюційного, а у ХХІ столітті й сферного підходів. Ці підходи відображають зростання складності архітектурних завдань, посилення міждисциплінарності, а також перехід від жорстких структурних схем до гнучких, контекстуалізованих моделей, які враховують не лише технічні, а й соціокультурні, екологічні та інформаційні чинники. Останніми роками формується сферний підхід [6; 10], що уможливорює трактування будівлі як культурно-символічної

платформи [11]. Він поєднується з системним та середовищним підходами в реставраційно-наукових практиках, орієнтованих на збереження автентичності, адаптивність і стратегічну включеність у сучасне урбаністичне середовище [12; 14; 15].

Інженерне мислення – це багаторівневий процес, що поєднує проектування, адаптивність і взаємодію з культурним і соціальним контекстом. – Аналіз Держпрому через призму системного підходу дозволяє розглядати його як архітектурно-конструкторську систему з цілісною структурною логікою, підсистемами та потенціалом адаптації. Середовищний підхід акцентує на його взаємодії з міським простором і соціокультурним ландшафтом. Еволюційний підхід фіксує зміни статусу, функції та символіки будівлі в різні історичні періоди – від авангардного проєкту до пам'ятки модернізму. Нарешті, сферний підхід уможливорює осмислення Держпрому як точки перетину технічних, політичних, культурних і символічних смислів, особливо актуалізованих у воєнний і поствоєнний час. Об'єднання зазначених підходів забезпечує цілісне, багатовимірне бачення Держпрому як активної адаптивної системи – складного архітектурного феномена, що перебуває у постійній взаємодії з часом, простором і суспільством, і, водночас, є платформою для формування нових стратегій збереження та розвитку культурної спадщини.

Сценарій реабілітації будівлі Держпрому в сучасному контексті: інженерні моделі, міжнародний досвід і виклики. Будівля Держпрому у Харкові є унікальним зразком раннього радянського конструктивізму, що увійшла до світового архітектурного канону як найбільший реалізований об'єкт інженерно-каркасної системи міжвоєнного періоду. Після серйозних пошкоджень внаслідок бойових дій 2022–2025 років [1] постає питання її реабілітації з урахуванням вимог ЮНЕСКО, національного охоронного законодавства й викликів сучасного міського розвитку [2–5].

У фахових колах дискутуються чотири базові сценарії, які репрезентують різні моделі інженерного мислення та підходів до модерністської спадщини.

Сценарій 1. Консервація – стратегія максимального збереження передбачає мінімальне втручання: локальне укріплення конструкцій, реставрацію фасадної штукатурки аутентичними матеріалами, відновлення віконних рам і стабілізацію тріщин без зміни планувальної структури. Подібний підхід було реалізовано під час реставрації бібліотеки у Виборгу Алвара Аалто (1927–1935), результати якої отримали міжнародні нагороди за збереження конструктивної автентичності [12]. Основний ризик – обмежена адаптивність до потреб сучасного міста.

Сценарій 2. Реставрація з адаптацією – баланс автентичності й функції це

Таблиця 1

Етапи трансформації інженерного мислення щодо Держпрому

Період	Форма інженерного мислення	Підходи / аналітичні рамки	Стан об'єкта та фокус впливу
1925–1933	Технічна раціональність, інженерна творчість	Модерністський, функціональний	Синтез архітектури й інженерії, символ епохи, нові конструктивні рішення
1930–1940-ті	Науково-проектна дисципліна	Ідеологічно детермінований, нормативний	Централізоване проектування, стандартизація, інженерія як засіб державної політики
1950–1980-ті	Технічне утримання, відсутність нових інтерпретацій	Початки системного, середовищного, еволюційного	Забуття модерністської спадщини, підтримка стабільності, відсутність переосмислення
1990–2010-ті	Аналітичне переосмислення	Системний, середовищний, еволюційний	Часткова переоцінка спадщини, невдалі втручання без професійної реставраційної стратегії
2010–2020-ті	Інтегративне, міждисциплінарне мислення	Системний, середовищний, сферний	Ревіталізація, міжнародна співпраця, об'єкт як точка перетину технічних, культурних і політичних вимірів

Таблиця 2

Порівняльний аналіз чотирьох базових сценаріїв

Сценарій	Опис	Приклади реалізації	Переваги	Недоліки / Ризики
1. Консервація	Мінімальне втручання, збереження автентики, консервація фасаду та каркасу	Бібліотека у Виборгу [12]	Максимальне збереження оригіналу, мінімальні зміни	Неадаптованість до сучасних функцій, обмеження використання
2. Реставрація з адаптацією	Збереження фасаду та каркасу, адаптація інтер'єрів під нові функції	Баухаус (Дессау) [13]	Баланс автентики та функціональності, інтеграція сучасних технологій	Складність збереження стилістичної цілісності, потреба в нових інженерних системах
3. Повна ревіталізація	Радикальна трансформація простору для комерційного використання	Центральний банк Ірландії, Дублін [14]	Економічна ефективність, сучасна функціональність	Втрата автентики, конфлікт із охоронним статусом, несумісність із вимогами ЮНЕСКО
4. Інтегративна цифрова модель	Створення BIM-моделі, AR-рішення, цифрова інтерпретація спадщини	Віртуальний Джидда, (Саудівська Аравія) [15]	Збереження матеріальної автентики, залучення молоді, технологічна інновація	Висока вартість, складна технічна та міжнародна координація

компромісний підхід: збереження фасадів і каркасу при адаптації інтер'єрів під нові функції (музеї, урбан-лабораторії, коворкінги). Ефективність показано на прикладі Баухаусу в Дессау [13]. Можлива інтеграція сучасних інженерних систем без змін фасаду.

Сценарій 3. Повна ревіталізація – функціональна трансформація передбачає глибоку трансформацію простору під комерційні функції. Показовим прикладом реалізації сценарію повної ревіталізації є трансформація будівлі Центрального банку Ірландії в Дубліні (2017), де модерністську мегаструктуру переоблаштовано під комерційний комплекс з частковим збереженням фасадних елементів. Проект продемонстрував економічну ефективність такого втручання, але водночас поставив питання про межу допустимості реконструкції у спадщині пізнього модернізму [14].

Сценарій 4. Інтегративна цифрова модель – інноваційна спадщина передбачає створення BIM-моделі з AR/VR-інтерфейсом для віртуального використання об'єкта без фізичного втручання. Такий підхід зберігає автентичність, відкриває доступ до спадщини для широкої аудиторії та підходить для об'єктів із

обмеженим доступом або пошкоджених. Реалізація потребує високих інвестицій і міжнародної координації. Яскравим прикладом є проект віртуальної реконструкції історичної частини Джидди (Саудівська Аравія), де інтерактивна BIM-модель використовується для розвитку віртуального туризму та цифрового збереження культурної спадщини [15].

Порівняльний аналіз чотирьох базових сценаріїв демонструє що найефективнішими є сценарії реставрації з адаптацією та цифрової інтеграції, оскільки вони поєднують збереження автентичності з сучасною функціональністю (Табл. 2). Це дозволяє не лише зберегти Держпром, а й надати йому нову культурну й соціальну актуальність.

Висновки. У межах дослідження здійснено порівняльний аналіз чотирьох можливих сценаріїв реабілітації будівлі Держпрому – консервації, реставрації з адаптацією, повної ревіталізації та інтегративної цифрової моделі. Оцінка здійснювалася за критеріями:

- ступеня збереження архітектурної автентичності,
- відповідності національному й міжнародному (зокрема ЮНЕСКО) правовому полю,

– потенціалу повторного функціонального використання,

– можливостей упровадження інноваційних інженерних рішень.

Найбільш узгодженим з актуальними методиками охорони культурної спадщини виявився сценарій реставрації з адаптацією, що передбачає збереження образної структури споруди та її відкритість для публічного й культурного використання.

Інтегративна цифрова модель розглядається як стратегія майбутнього, що дозволяє трансформувати Держпром у тип нової культурної інфраструктури – *пам'ятку-інтерфейс*, яка динамічно взаємодіє з міським середовищем і суспільством.

Також у ході дослідження:

– систематизовано інженерні підходи до проектування та переосмислення Держпрому в логіці еволюції інженерного мислення (цеховий, науковий, системний, середовищний, еволюційний, сферний);

– окреслено ключові чинники складності його реабілітації: конструктивна монолітність, розміщення в історично цінному середовищі, багатошаровий символічний статус і соціальна репрезентативність.

Результати дозволяють сформулювати модель реабілітації Держпрому як об'єкта багатовимірної спадщини, де технічна, культурна та функціональна цінності взаємодіють у балансі між збереженням, адаптацією та інновацією.

Література:

1. МКСК. Держпром після атаки: що відомо про стан пам'ятки після російського удару. *Міністерства культури та стратегічних комунікацій*. URL: <https://mesc.gov.ua/news/derzhprom-pislya-ataky-shho-vidomo-pro-stan-pamyatky-pislya-rosijskogo-udaru/> (дата звернення: 02.07.2025).
2. UNESCO. Ukraine: 20 cultural properties receive enhanced protection by UNESCO's Second Protocol to the 1954 Hague Convention. *UNESCO*. URL: <https://www.unesco.org/en/articles/ukraine-20-cultural-properties-receive-enhanced-protection-unescos-second-protocol-1954-hague>.
3. Про охорону культурної спадщини : Закон України від 08.06.2000 № 1805-III : станом на 14 груд. 2024 р. *Відомості Верховної Ради України*. 2000. 8 черв. С. 333. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1805-14#Text> (дата звернення: 04.07.2025).
4. ICOMOS. The Valletta principles for the safeguarding and management of historic cities, towns and urban areas. *ICOMOS CIVVIH – ICOMOS International Committee on Historic Cities, Towns and Villages*. URL: https://civvih.icomos.org/wp-content/uploads/2022/03/Valletta-Principles-GA-_EN_FR_28_11_2011.pdf (date of access: 30.06.2025).
5. Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention (1994 Nara, Japan). Nara conference on authenticity in relation to the world heritage convention: proceedings, Nara, Japan, 1-6 November, 1994. Trondheim, Norway : Tapir Publishers, 1995. 427 p. URL: <https://whc.unesco.org/archive/1994/whc-94-conf003-inf8e.pdf>.
6. Shilo A. V. Gosprom ensemble in Kharkiv and the concept of modern style. *DOCOMOMO Journal*. 2024. No. 70. P. 18–26. URL: <https://doi.org/10.52200/docomomo.70.03> (date of access: 02.07.2025).
7. Швиденко О. Цінність та збереженість пам'яток архітектури 1910–1940-х років, що внесено до списку всесвітньої спадщини. *Науковий вісник будівництва*. 2014. Т. 76, № 2. С. 10–14. URL: <https://svc.kname.edu.ua/index.php/svc/article/view/1493>.
8. Rusanova M., Maimeskul O. Modernist monuments of freedom square in Kharkiv. *DOCOMOMO Journal*. 2024. No. 70. P. 36–43. URL: <https://doi.org/10.52200/docomomo.70.05> (date of access: 30.06.2025).
9. Antonenko N., Deriabina O. Preservation of monuments of modern architecture in Ukraine (1990–2010). *Wiadości Konserwatorskie. Journal of Heritage Conservation*. 2020. Vol. 62. P. 7–15. URL: https://repozytorium.biblos.pk.edu.pl/redo/resources/43552/file/resourceFiles/AntonenkoN_PreservationMonuments.pdf.
10. Didenko K., Gella O. Architecture of the administrative centre of Kharkiv, the capital – laboratory for the creation of the New Man: from concept to implementation. *Budownictwo i Architektura*. 2024. Vol. 23, no. 4. P. 005–023. URL: <https://doi.org/10.35784/bud-arch.5886> (date of access: 30.06.2025).
11. Remizova O. Composition methods of the Soviet architectural avant-garde. *DOCOMOMO Journal*. 2024. No. 70. P. 28–35. URL: <https://doi.org/10.52200/docomomo.70.04> (date of access: 30.06.2025).
12. Kairamo M., Mustonen T. The Restoration of Central City Alvar Aalto Library in Vyborg. *DOCOMOMO Journal*. 2013. No. 49. P. 73–77. URL: <https://doi.org/10.52200/49.a.bytc7dn> (date of access: 30.06.2025).

13. Markgraf M. Bauhaus and Ulm school of design pedagogy towards the creation of a global design. *Global Design*. 2012. No. 47. P. 12–19. URL: <https://doi.org/10.52200/47.a.foko3wun> (date of access: 30.06.2025).
14. Kelly O. Plan shelved to protect Central Bank building. *The Irish Times*. URL: <https://www.irishtimes.com/news/ireland/irish-news/plan-shelved-to-protect-central-bank-building-1.3080273> (date of access: 30.06.2025).
15. Baik A. The use of interactive virtual BIM to boost virtual tourism in heritage sites, historic Jeddah. *ISPRS International Journal of Geo-Information*. 2021. Vol. 9, no. 10. 577. URL: <https://doi.org/10.3390/ijgi10090577>.

References:

1. MCSC. (2024, October 30). *Derzhprom pislia ataky: Shcho vidomo pro stan pamiatky pislia rosiiskoho udaru* [Derzhprom after the attack: What is known about the condition of the monument following the Russian strike. Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine]. Retrieved from <https://mcsc.gov.ua/news/derzhprom-pislya-ataky-shho-vidomo-pro-stan-pamyatky-pislya-rosijskogo-udaru/> [in Ukrainian].
2. UNESCO. (2023, September 7). *Ukraine: 20 cultural properties receive enhanced protection by UNESCO's Second Protocol to the 1954 Hague Convention*. Retrieved from <https://www.unesco.org/en/articles/ukraine-20-cultural-properties-receive-enhanced-protection-unescos-second-protocol-1954-hague>
3. Pro okhoronu kulturnoi spadshchyny [On the Protection of Cultural Heritage], Zakon Ukrainy № 1805-III (2000, June 8). *Vidomosti Verkhovnoi Rady Ukrainy*, 39, 333. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1805-14#Text> [in Ukrainian].
4. ICOMOS. (2011, November 28). *The Valletta principles for the safeguarding and management of historic cities, towns and urban areas*. ICOMOS CIVVIH – ICOMOS International Committee on Historic Cities, Towns and Villages. Retrieved from https://civvih.icomos.org/wp-content/uploads/2022/03/Valletta-Principles-GA-EN_FR_28_11_2011.pdf
5. Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention (1994 Nara, Japan). (1995). *Nara conference on authenticity in relation to the world heritage convention: Proceedings, Nara, Japan, 1-6 November, 1994*. Tapir Publishers. Retrieved from <https://whc.unesco.org/archive/1994/whc-94-conf003-inf8e.pdf>
6. Shilo, A. V. (2024). Gosprom ensemble in Kharkiv and the concept of modern style. *DOCOMOMO Journal*, (70), 18–26. <https://doi.org/10.52200/docomomo.70.03>
7. Shvydenko, O. (2014). Tsinnist ta zberezhenist pamiatok arkhitektury 1910–1940 rokiv, shcho vneseno do spysku vsesvitnoi spadshchyny [Value and preservation of architectural monuments of the 1910s–1940s included in the World Heritage List]. *Naukovyi visnyk budivnytstva*, 76(2), 10–14. Retrieved from <https://svc.kname.edu.ua/index.php/svc/article/view/1493> [in Ukrainian].
8. Rusanova, M., & Maimeskul, O. (2024). Modernist monuments of freedom square in kharkiv. *DOCOMOMO Journal*, (70), 36–43. <https://doi.org/10.52200/docomomo.70.05>
9. Antonenko, N., & Deriabina, O. (2020). Preservation of monuments of modern architecture in ukraine (1990–2010). *Wiadomości Konserwatorskie. Journal of Heritage Conservation*, 62, 7–15. Retrieved from https://repozytorium.biblos.pk.edu.pl/redo/resources/43552/file/resourceFiles/AntonenkoN_PreservationMonuments.pdf
10. Didenko, K., & Gella, O. (2024). Architecture of the administrative centre of Kharkiv, the capital – laboratory for the creation of the New Man: From concept to implementation. *Budownictwo i Architektura*, 23(4), 005–023. <https://doi.org/10.35784/bud-arch.5886>
11. Remizova, O. (2024). Composition methods of the Soviet architectural avant-garde. *DOCOMOMO Journal*, (70), 28–35. <https://doi.org/10.52200/docomomo.70.04>
12. Kairamo, M., & Mustonen, T. (2013). The Restoration of Central City Alvar Aalto Library in Vyborg. *Docomomo Journal*, (49), 73–77. <https://doi.org/10.52200/49.a.bytee7dn>
13. Kelly, O. (2017, May 12). *Plan shelved to protect Central Bank building*. The Irish Times. Retrieved from <https://www.irishtimes.com/news/ireland/irish-news/plan-shelved-to-protect-central-bank-building-1.3080273>
14. Markgraf, M. (2012). Bauhaus and Ulm school of design pedagogy towards the creation of a global design. *Global Design*, (47), 12–19. <https://doi.org/10.52200/47.a.foko3wun>
15. Baik, A. (2021). The Use of Interactive Virtual BIM to Boost Virtual Tourism in Heritage Sites, Historic Jeddah. *ISPRS International Journal of Geo-Information*, 10(9), 577. <https://doi.org/10.3390/ijgi10090577>

Стаття надійшла: 30.06.2025

Прийнято: 15.07.2025

Опубліковано: 06.10.2025

УДК 76.041.7:39](477)(092)Якутович
DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.3.6>

Доценко Владислав Євгенійович,
аспірант кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID ID: 0000-0001-7976-7770
Vladdotsenko@ukr.net

ПЕРСОНАЖІ І СЮЖЕТИ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ В ГРАФІЧНИХ ТВОРАХ СЕРГІЯ ЯКУТОВИЧА: ВИБІР ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

У статті розкрито феномен творчості Сергія Якутовича як унікального й концептуально насиченого явища в історії українського образотворчого мистецтва другої половини XX – початку XXI століття. Метою дослідження є комплексне осмислення художнього доробку митця, зокрема аналіз специфіки його візуальної мови, індивідуального стилю, а також ключових концептів, які формують естетичну й ідеологічну основу його творчості. У статті висвітлено основні стратегії переосмислення фольклорної традиції у графіці С. Якутовича, що виявляються у глибокій трансформації народних і літературних образів, осмислених через авторську оптику. Розглянуто механізми творення образного простору, де поєднано символічне мислення, міфопоетичні мотиви та історичні алюзії. Виявлено багаторівневу структуру його творів, що базується на взаємодії архетипів, метафор, семіотичних кодів і культурних відсилочок. Установлено тісний зв'язок між візуальною мовою художника та фольклорно-міфологічною традицією, а також окреслено роль історичної пам'яті у формуванні його естетичних принципів. Окрему увагу приділено аналізу впливу української класичної літератури, зокрема творів Миколи Гоголя, на художнє мислення митця. Уперше здійснено цілісний аналіз діяльності С. Якутовича як візуального інтерпретатора національного міфу, показано, як його ілюстрації виходять за межі текстової репрезентації, перетворюючись на самостійні філософсько-культурні наративи. У статті розглянуто прийоми графічного моделювання, що поєднують барокову експресивність, символічну насиченість, алегоричність і сучасні візуальні засоби, зокрема кінематографічну образність. Доведено, що С. Якутович постає не лише як віртуозний майстер графіки, а й як візуальний мислитель, чия творчість є своєрідною формою інтелектуального та культурного осмислення національного досвіду. Його мистецький стиль поєднує історичну рефлексію, глибинне знання фольклорної спадщини, індивідуальну філософію образу та новаторський підхід до графічної виразності, формуючи унікальний культурний код сучасного українського візуального мистецтва.

Ключові слова: графіка, ілюстрація, фольклор, образ, семантика.

Dotsenko Vladyslav. CHARACTERS AND PLOTS OF UKRAINIAN FOLK CULTURE IN THE GRAPHIC WORKS OF SERHIY YAKUTOVYCH: CHOICE AND INTERPRETATION

The article reveals the phenomenon of Serhiy Yakutovich's work as a unique and conceptually rich phenomenon in the history of Ukrainian fine art of the second half of the twentieth and early twenty-first centuries. The aim of the study is to comprehensively understand the artist's artistic work, in particular, to analyse the specifics of his visual language, individual style, as well as the key concepts that form the aesthetic and ideological basis of his work. The article highlights the main strategies of rethinking the folklore tradition in S. Yakutovich's graphics, which are manifested in a deep transformation of folk and literary images, comprehended through the author's optics. The mechanisms of creating the figurative space, which combines symbolic thinking, mythopoetic motifs and historical allusions, are considered. The author reveals a multi-level structure of his works based on the interaction of archetypes, metaphors, semiotic codes and cultural references. The close connection between the artist's visual language and the folklore and mythological tradition is established, and the role of historical memory in the formation of his aesthetic principles is outlined. Special attention is paid to the analysis of the influence of Ukrainian classical literature, in particular the works of Mykola Gogol, on the artist's artistic thinking. For the first time, a comprehensive analysis of S. Yakutovich's work as a visual interpreter of the national myth is carried out, showing how his illustrations go beyond textual representation, turning into independent philosophical and cultural narratives. The article discusses graphic modelling techniques that combine baroque expressiveness, symbolic richness, allegorality and modern visual means, in particular cinematic imagery. It is proved that S. Yakutovich appears not only as a virtuoso graphic artist, but also as a visual thinker whose work is a unique

form of intellectual and cultural comprehension of the national experience. His artistic style combines historical reflection, deep knowledge of folklore heritage, individual philosophy of image and an innovative approach to graphic expression, forming a unique cultural code of contemporary Ukrainian visual art.

Key words: *graphics, illustration, folklore, image, semantics.*

Вступ. Сергій Якутович (1952–2017) – знакова постать в історії української графіки другої половини XX – початку XXI століття. Його творчий доробок становить вагомий внесок у розвиток сучасного українського мистецтва, насамперед у сфері візуального осмислення національної історії та культурної ідентичності. Його роботи репрезентують не лише високий рівень технічної майстерності, а й концептуальну глибину, засновану на критичному переосмисленні традиційних образів. Залучення спадщини української графіки, візуальних прийомів кіно та новітніх художніх практик дозволило митцеві сформувати власну образну систему, що осмислює історичну пам'ять крізь призму сучасності.

С. Якутович вирізнявся виразним індивідуальним стилем, що ґрунтувався на віртуозному володінні різними техніками графіки, зокрема офортом. Однією з провідних тем його мистецької спадщини стало козацтво, яке посіло центральне місце серед основних концептів його художніх пошуків і рефлексій.

Матеріали і методи. Дослідницька зацікавленість постаттю С. Якутовича зберігається на стабільно високому рівні, що свідчить про актуальність і значущість його внеску у вітчизняне мистецтво. Творчість митця аналізували численні науковці та мистецтвознавці, серед яких: О. Авраменка, О. Ламонової, О. Лагутенко, В. Михальчука, Г. Склярєнка, В. Олійника, О. Ямборко. Окремо необхідно виділити наступну наукову працю П. Ліміної: «Професія: художник. Книга про Сергія Якутовича» [1]. У її основі акцентується увага на біографії С. Якутовича та його творчому шляху до становлення як митця. Варто згадати і видання двох альбомів у 2008 році: «Незавершений проект» [2] та «Абсолютний слух часу» [3] – де представлені найкращі роботи, що забезпечують всебічне розуміння візуальної спадщини майстра та слугують основою для наукового дослідження.

Методологія дослідження базується на комплексному міждисциплінарному підході, що поєднує методи історико-культурного аналізу, мистецтвознавчої інтерпретації, іконографічного й семіотичного прочитання візуального образу. Застосовано також елементи компаративного аналізу для виявлення паралелей між літературними джерелами (зокрема творами М. Гоголя) та графічними інтерпретаціями С. Якутовича. Застосований герменевтичний підхід, що сприяв глибшому розумінню символіки й наративної структури образів, розкрив багатогранність змістів та інтерпретацій.

Результати. Формування світоглядних і мистецьких позицій митця відбувалося під потужним впливом його батька, Георгія Якутовича (1930–2000 рр.), а також творчого середовища, яке оточувало його з дитинства. Г. Якутович – одна з визначних фігур української графіки XX століття – залишив помітний слід у національній культурі завдяки ілюструванню низки літературних творів, серед яких: «Як Довбуш карав панів» Михайла Білого та Володимира Грабовецького (1960), «Козак Голота» Марії Пригари (1966), українські народні казки «Казка про липку і зажерливу бабу» та «Про бідного парубка і Марка багатого» (1967), «Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського (1967) та ін.

До національної тематики С. Якутович активно звернувся наприкінці 1990-х – на початку 2000-х років. Основна увага приділялася пошуку символів державності та візуалізації національної героїки, насамперед сюжетів пов'язаних із козацтвом [4, с. 44; 5]. У цей період він створив графічні серії «Гетьмани України» (1994) та «Герби міст України» (2000). Слід також зазначити, що від батька Сергій перейняв активний інтерес до кінематографу, присвячуючи значну частину своєї мистецької діяльності роботі над художнім оформленням фільмів. Ключовим моментом у його творчості багато дослідників вважають

співпрацю з видатним українським режисером Юрієм Ілленком у якості художника-постановника фільму «Молитва за гетьмана Мазепу» (2001). Робота над цією стрічкою стала поштовхом до створення знакового циклу «Мазепіана» (2000-2006) та «Запорожці» (2006).

У серії «Мазепіана» С. Якутович довершує формувати свій унікальний художній стиль, який дослідники окреслюють як «козацьке бароко» – завдяки використанню пишних, ажурних, декоративно насичених елементів [1, с. 157; 6, с. 46]. Його графіка поєднує історико-алегоричну образність, майстерну лінійну манеру та символічно вивірену композиційну структуру. Простір у творах подано умовно: він не вибудований у реалістичній перспективі, а виконує роль концептуального тла, в межах якого розгортається сюжет. Характерною є гра масштабів: збільшення чи зменшення фігур надає їм ієрархічної або символічної ваги. Візуальна мова майстра ґрунтується на контрастах форм, тональних плям і пластичній експресії. Його твори постають не як прості ілюстрації, а як самостійні візуальні сюжети, сповнені глибокого історико-культурного змісту.

У серії «Мазепіана» С. Якутович репрезентує авторське бачення постаті гетьмана Івана Мазепи (1639–1709 рр.), візуалізуючи складну палітру історичних обставин доби – як її період піднесення, так і занепаду. Поруч із історичними персонажами художник свідомо вводить образи, що походять з народного фольклору, зокрема – козака Мамаю, який стає центральною постаттю композиції як архетип вільної людини, носія глибинного культурного коду. Проте навколишній простір, який зазвичай у народних версіях наповнений спокоєм, в авторському трактуванні трансформується в апокаліптичний ландшафт втрати, насилля та поневолення. По обидва боки від Мамаю зображено двох схилених у жалобі козаків – візуальні метафори історичної травми. За його спиною – дуб і кінь, традиційні символи витривалості й сили, які набувають драматичного забарвлення завдяки деталізації: барокові листяні візерунки перетворюються на сцени страти, повішені шаблі – на символ

капітуляції, а обличчя присутніх – на вирази жаху й безсилля.

Кульмінацією цієї апокаліптичної композиції є російський цар Петро I, увінчаний двоголовим орлом. Здійнята сокира алегорично втілює крилату фразу Олександра Пушкіна: «В Європу прорубати вікно» – але в інтерпретації С. Якутовича царизм прорубує це вікно крізь крону дуба, під яким сидить Мамай, знищуючи цвіт української нації. Рука російського деспота тягнеться до чуба козака, ніби намагаючись підкорити сам непокірний дух українського народу та позбавити його найціннішого – свободи.

Фінальною точкою композиції є образ кріпака в дерев'яних колодках із чаркою горілки – візуальний символ остаточного результату колоніального гноблення. Цей персонаж – маркер трансформації гордого козака у покійного підданого імперії, позбавленого волі й національної ідентичності.

Завершальний акцент – промовистий, запитальний погляд козака Мамаю, надає твору характеру екзистенційної притчі, зверненої безпосередньо до сучасного глядача. У цьому погляді зчитується символічна дилема: вибір між гідністю вільної людини та покорою у статусі підвладного. Таким чином, С. Якутович трансформує традиційний фольклорний образ у складний візуальний код національної саморефлексії, в якому кожен елемент проголошує мовою історичної травми, спротиву й надії. Через алегоричні форми художник вибудовує багатоплановий історико-політичний наратив, що актуалізує питання ідентичності та пам'яті.

Одним із важливих напрямів творчості С. Якутовича є звернення до знакових творів світової літературної класики, що візуалізують глибинні смисли національної культури та відкривають широкі можливості для художнього переосмислення традицій. Такі тексти, насичені етнографічним матеріалом, відображають систему народних вірувань, звичаїв, обрядовості та фольклорних образів, будучи потужними носіями національної ідентичності.

Особливо значущою та концептуально насиченою у цьому контексті є співпраця

художника з творчою спадщиною Миколи Гоголя – письменника, у творчості якого українська традиція органічно поєднується з естетикою європейського романтизму, елементами гротеску та містики.

П. Ліміна слушно зауважує: «...однак справді значиме місце займає творчість Миколи Гоголя – у його надломленій, складній і хвилюючій біографії Якут знаходить самого себе. Уживаючись у роль автора (принцип Сергія), художник пророблює більшість зі створених Гоголем персонажів, переосмислює основні твори. Філософія письменника часто підтверджує власні тези та погляди Якутовича» [1, с. 158-159].

Міфопоетичний образ України, властивий гоголівському світові, Якутович передає з винятковою точністю. Це досягається завдяки гармонійному поєднанню традиційних фольклорних мотивів із глибоко особистими авторськими інтерпретаціями, які не руйнують історико-культурну автентичність, а, навпаки, посилюють її. Персонажі в його графіці – це цілісні образи з виразною зовнішністю, мімікою та жестами, що розкривають гоголівський гумор, психологічну напругу й надають літературному тексту візуальної глибини.

Художник ніколи не зупинявся на буквальному прочитанні. Його ілюстрації – це не пасивний супровід до тексту, а повноцінне візуальне осмислення, що творить нову художню реальність. Якутович завжди прагнув до створення самобутнього, багатогранного образного ряду, який органічно зливається з літературною оповіддю, підсилюючи її атмосферу, національний колорит, емоційну насиченість і глибинний підтекст.

Свою роботу з гоголівськими текстами С. Якутович розпочав у 2003 р., створивши ілюстрації до повісті «Тарас Бульба». Наступним етапом стало оформлення ним збірки творів «Вечори на хуторі поблизу Диканьки» та «Миргород», виданої у 2008 році видавництвом «Либідь» [7]. Ці твори, сповнені фантастичних мотивів, етнографічних деталей, колоритних народних образів і елементів бурлеску, стали для митця джерелом глибокого творчого занурення у фольклорно-міфологічний

простір української культури, осмислений через гоголівську призму.

У ранній творчості М. Гоголя виразно простежується вплив української усної традиції, до якої він звертався ще з юності, збираючи фольклорний матеріал. Ця традиція лягла в основу його неповторного стилю, де народна культура не просто відтворюється, а переосмислюється крізь призму індивідуального світобачення. С. Якутович, у свою чергу, візуально інтерпретує цю літературну модель, відкриваючи глибинні структурні та символічні шари гоголівського наративу і передаючи характерні риси світосприйняття, вкоріненого в українській культурній традиції.

У графічній інтерпретації С. Якутовича до повісті М. Гоголя «Майська ніч, або утоплена» русалка-панночка постає як символ трагічної жіночої долі, зупиненої на межі між світом живих і мертвих. Її образ майже ефемерний, напівоголений, загорнутий в урочисте весільне вбрання – втілює поєднання дівочої крихкості з потойбічним холодом. Як зазначено: «у народних описах про русалок найперше впадає в око їхня зовнішня безтурботність» [8, с. 160]. Постаючи над Левком і Ганною, русалка не лише набуває рис примари, а й уособлює потойбічну відстороненість, що парадоксально поєднується з внутрішнім напруженням і приглушеною жагою помсти. Біле весільне вбрання русалки відсилає до традиційного поховального обряду незаміжніх дівчат, посилюючи фольклорну основу образу та розкриває його трагічну символіку як втілення зруйнованих надій і обірваного життя. Образ, створений С. Якутовичем, свідомо еротизований і поетично міфологізований, що підкреслює його візуальну привабливість і символічну багатозначність. Ідеться не стільки про реалістичне зображення жіночої постаті, скільки про складний семантичний образ, який уособлює архетип традиційного фольклорного уявлення про русалку – істоту з подвійною природою, що поєднує в собі естетичну чарівність, приховану загрозу та надприродну силу. Як зазначає В. Давидюк: «...це – чарівна зовнішність, голизна і недосяжність для безкарного кохання з боку чоловіків» [8, с. 163]. Інша його

думка продовжує цей мотив: «маючи чаруючу зовнішність і нерозтрачену жагу кохання, дівчина-утоплениця зваблює хлопців і навіть одружених чоловіків» [8, с. 161].

В повісті М. Гоголя «Ніч перед Різдвом» Солоха – не просто «відьма» в побутовому чи фольклорному розумінні. Вона – втілення жіночої хитрості, чарівності, спокуси і маніпуляції. Вона володіє не лише чарівною силою, яка дозволяє їй літати на мітлі, а й неабияким талантом до маніпуляцій. Хоч Солоха й водиться з чортом, але вона керує ним так само легко, як і всіма іншими чоловіками. У заголовній ілюстрації до повісті «Ніч перед Різдвом» С. Якутович зображує Солоху та чорта, які левітують у верхній частині композиції. Вони взаємодіють між собою, обмінюються поглядами, немовби повністю зосереджені один на одному, залишаючи інших персонажів, зображених нижче, поза межами своєї уваги. Таким художнім прийомом митець умовно відділяє світ фантастичного й містичного від світу земного і реального, адже саме Солоха й чорт уособлюють надприродні сили, що керують розвитком подій у повісті. Як справедливо зауважила В. Мацапура, художній світ М. Гоголя роздвоєний: реалістичний, побутовий план співіснує з фантастичним, міфологізованим, що є характерною рисою романтичного світосприйняття [9, с. 100].

У народних уявленнях чорт не має чітко визначеного вигляду, проте його зазвичай змальовують як істоту, в якій поєднуються людські й тваринні риси. «Змодельований таким чином образ демона, що відрізняється від людини невідповідністю уявленням про норму й красу, метафорично утворює засудження суспільною свідомістю його внутрішньої сутності. Потворна зовнішність яскраво відображає потворність внутрішню» [10, с. 60]. У трактуванні С. Якутовича чорт постає здебільшого як антропоморфна істота, попри наявність традиційних рогів, копит і хвоста, його обличчя має виразно людські риси, здатні передавати знайомі людині емоції. Таким чином художник підкреслює неоднозначність образу – містичне переплітається зі звичайним, майже буденним. Гоголь виводить чорта як одну з ключових постатей повісті:

він магічний, але активно взаємодіє з реальними персонажами. По суті, чорт виступає антагоністом, протиставленим ковалю Вакулі. Незважаючи на свою демонічну природу, цей персонаж більше нагадує пересічну недобру людину – хитру, мстиву, схильну до капостей. Проте всі його спроби нашкодити зрештою зазнають поразки. Виходячи з цієї гоголівської інтерпретації, С. Якутович зображує чорта не як фігуру демонічного порядку, а радше як карикатурну постать – звичайну людину з надприродними можливостями, яка, попри всю свою темну силу, здається навіть смішною у своїх невдачах.

Християнська символіка зірки, яка постає як ключовий атрибут колядування, ґрунтується на образі Вифлеємської зірки – небесного знамення, що вказало шлях до місця народження Ісуса Христа. У творчій інтерпретації С. Якутовича зірка займає центральне місце в композиції ілюстрації, здіймаючись над головою головного героя – Вакули. Цей образ функціонує не лише як релігійний символ Різдва, а й як маркер традиційного народного обряду – колядування, що має виразно театралізований характер. Через візуалізацію зірки художник актуалізує саме сценічну природу цього обряду. Крім того, вибір персонажів у повісті Миколи Гоголя, яку ілюструє С. Якутович, співзвучний з дійовими особами традиційного різдвяного вертепу, що підкреслює глибинний зв'язок між літературним текстом, народною традицією і візуальним мистецтвом.

Образ відьми-панночки з повісті М. Гоголя «Вій» кардинально відрізняється від образу Солохи з «Ночі перед Різдвом». Якщо в останньому творі демонічне начало має переважно комічне забарвлення і сприймається як об'єкт іронічної гри, то у «Вії» зло набуває справжньої загрози, воно глибоко вкорінене в потойбіччі і позбавлене будь-яких гумористичних відтінків. На ілюстрації автора панночка постає втіленням абсолютного зла: її монументальна, майже нерухома постать, випрямлене, немов тіло мерця в домовині, суворий прямий погляд і холодна, ритуальна поза створюють образ могутньої надприродної істоти. Вбрана в біле, подібно до панночки-русалки

з повісті «Майська ніч, або утоплена», вона позбавлена тієї безтурботної легкості, яка раніше простежувалась у зображенні русалки. У творчості Гоголя зустрічаються дві контрастні постаті панночок, кожна з яких тісно пов'язана з потойбіччям. Одна з них, русалка, відчужена від живого світу, вступає у протистояння з іншою демонічною силою – відьмою-мачухою. На противагу їй, панночка-відьма з «Вія», незважаючи на власну смерть, агресивно вторгається у світ живих, одержима помстою та прагненням звести головного героя в могилу. Саме тому Якутович зображує відьму домінуючою фігурою, яка тяжіє над персонажем, змушуючи його стиснутись в межах захисного кола, яке водночас захищає і стає його пасткою. За спиною панночки розташовані фантастичні чудовиська, демони й химерні істоти, що підкреслюють її владу над темними силами і водночас матеріалізують внутрішній світ жаху Хоми Брута. У такий спосіб С. Якутович не лише інтерпретує образ панночки як осереддя потойбічного, але й візуалізує глибоку психологічну напругу та екзистенційний страх, які лежать в основі гоголівської повісті.

Примітною у даній ілюстрації є семантика свічки. В українській народній традиції свічка – це символ світла, очищення і захисту від зла, сакральний атрибут молитви і обрядового захисту. Проте тут її роль кардинально викривлена: свічка перестає бути оберегом і стає елементом ритуалу демонічної сили. Митець розташовує її у ногах паночки, що асоціюється з поховальним обрядом, коли свічку ставили біля покійного, що посилює відчуття смерті, застигlosti і належності панночки до загробного світу. Водночас цей символ можна розглядати як алегорію на гоголівську ідею, за якою Божий дім, тобто церква, що зазвичай асоціюється з безпекою та захистом від темних сил, втрачає свою сакральність і перетворюється на простір демонічного – осередок відьомського шабашу.

У повістях «Пропала грамота» та «Зачароване місце» С. Якутович цілеспрямовано позбавляє образи нечистої сили й чортів індивідуальних рис, змальовуючи їх як спотворених, хаотичних та ефемерних істот.

Така візуальна концепція не лише відображає моральний занепад і хаос, а й підкреслює їхню відчуженість від реального світу, наближаючи ці постаті до міфологічного узагальнення. За стилістикою вони нагадують демонічних персонажів гравюри Альбрехта Дюрера «Лицар, смерть і диявол» (1513), де фігури смерті і зла також постають у вигляді метафоричних образів, що символізують універсальні загрози й екзистенційну боротьбу. Знеособлення та мінливість форми, які С. Якутович надає демонічним персонажам, підкреслюють їхню надприродну сутність і посилюють атмосферу тривоги, невизначеності та метафізичного страху. Цей художній прийом органічно перегукується з морально-філософською антитезою, на якій ґрунтуються повісті Гоголя. Думку про боротьбу з нечистою силою у повістях М. Гоголя відмічає В. Мацапура: «Нечистий» у його повістях протиставляється християнській душі, зокрема душі козака-запорожця. Таку антитезу спостерігаємо в повістях «Зачароване місце», «Страшна помста» та інших» [9, с. 101].

Висновки. Аналіз багатогранного й концептуально насиченого творчого доробку С. Якутовича свідчить про його системний і глибоко осмислений підхід до відображення української культурної ідентичності. Його мистецькі стратегії базуються на свідомому виборі образів та інноваційному переосмисленні елементів фольклорної традиції, що вказує на глибоке занурення митця в етнокультурний контекст. Ці аспекти розкривають не лише технічну майстерність С. Якутовича як видатного графіка, а й його глибоке розуміння української національної ідентичності, знання фольклорних джерел, шанобливе ставлення до історичної пам'яті та тонке інтуїтивне відчуття естетики української культури.

Образна мова С. Якутовича пронизана символами та культурними відсилками, які пробуджують глибинні рівні національної пам'яті та історичної свідомості. Через призму індивідуального стилю С. Якутович проєктує універсальні наративи української історії та ментальності, надаючи їм сучасного звучання. Роботи С. Якутовича вирізняються

емоційною насиченістю, структурною глибиною та семантичною багатозначністю, яка засвідчує не лише його глибоке осмислення минулого, а й внесок у формування нових смислових орієнтирів українського візуального мистецтва.

Література:

1. Ліміна. П. Професія: художник. Книга про Сергія Якутовича. Київ : Видавництво Артбук, 2018 192 с.
2. Якутович С.Г. Незавершений проект. Альбом Київ : Грамота, 2008.
3. Якутович С.Г. Абсолютний слух часу. Альбом / передм. М. В. Матіос. Київ: Грамота, 2008 312 с.
4. Якутовичі: Довільний конспект. Життя і творчість родини Якутовичів. Коло. Актуальні видання і проекти. Київ : Артбук, 2018. 87 (6) с.
5. Данило Ваврів. Якутовичі – династія українських митців та мисткинь. Про династію графіки, живопису, ілюстрацій, музики, казок та кіно. Bomedia. URL: <https://bomedia.com.ua/yakutovychi/> (дата звернення 07.06.2025).
6. Ямборко О. Архетипи української історії у кінотворчості Сергія Якутовича. *Кіно-Театр*. 2023. № 2. С. 45–46; № 3. С. 40–41.
7. Гоголь М. В. Вечори на хуторі біля Диканьки. Миргород. Київ : Либідь, 2008. 485 с.
8. Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору. Луцьк : Вежа, 1997. 310 с.
9. Мацапура В. Міфопоетичний образ України в Гоголівських “Вечорах на хуторі біля Диканьки”. *Рідний край*. 2006. №1 (14). С. 99–104.
10. Тиховська О. Психоаналітичне підґрунтя образів чорта та домовика в міфології Закарпаття. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського*. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. Київ, 2020, Том 31 (70). № 2. С. 58–65.

References:

1. Limina, P., 2018. Profesii: khudozhnyk. Knyha pro Serhiia Yakutovycha [Profession: artist. A book about Serhiy Yakutovych]. Kyiv: Vydavnytstvo Artbuk [in Ukrainian].
2. Yakutovych, S.H., 2008. Nezavershenyi proiekt [An unfinished project]. Al'bom. Kyiv: Hramota. [in Ukrainian].
3. Yakutovych, S.H., 2008. Absoliutnyi slukh chasu [The Absolute Ear of Time]. Al'bom. Kyiv: Hramota. [Foreword by M.V. Matios] [in Ukrainian].
4. Yakutovychi: Dovil'nyi konspekt. Zhyttia i tvorchist' rodyny Yakutovychiv. Kolo. Aktual'ni vydannia i proiektu [Yakutovychi: An arbitrary synopsis. Life and work of the Yakutovych family. The circle. Current publications and projects], 2018. Kyiv: Artbuk. [in Ukrainian].
5. Vavriv, D., 2023. Yakutovychi – dynastiia ukrains'kykh myttsiv ta mystkyn': pro dynastiiu hrafiiky, zhivopysu, iliustratsii, muzyky, kazok ta kino [The Yakutovych are a dynasty of Ukrainian artists. About the dynasty of graphics, paintings, illustrations, music, fairy tales and cinema]. Bomedia. Retrieved from: <https://bomedia.com.ua/yakutovychi/> [Accessed 7 Jun. 2025].
6. Yamborko, O., 2023. Arkhetypy ukrains'koi istorii u kinotvorchosti Serhiia Yakutovycha [Archetypes of Ukrainian History in the Filmmaking of Serhiy Yakutovych]. *Kino-Teatr*, (2), pp.45–46; (3), pp. 40–41.
7. Gogol, M. V., 2008. Vechory na khutori bilia Dykanky. Myrhorod [Evenings on a farm near Dykanka. Mirgorod]. Kyiv: Lybid. [in Ukrainian].
8. Davyduk, V., 1997. Pervisna mifolohiia ukrains'koho folklore [The original mythology of Ukrainian folklore]. Luts'k: Vezha. [in Ukrainian].
9. Matsapura, V., 2006. Mifopoetichnyi obraz Ukrainy v hoholivs'kykh “Vechorakh na khutori bilia Dykanky” [The mythopoetic image of Ukraine in Gogol's “Evenings on a Farm near Dikanka”]. *Ridnyi kraj*, (1)14, pp. 99–104.
10. Tykhov's'ka, O., 2020. Psykhoanalitichne pidruntia obraziv chorta ta domovyka v mifolohii Zakarpattia [The Psychoanalytic Basis of the Images of the Devil and the Householder in the Mythology of Transcarpathia]. *Vcheni zapysky Tavriis'koho natsional'noho universytetu imeni V. I. Vernads'koho*. Serii: Filolohiia. Sotsial'ni komunikatsii, 31(70)2, pp. 58–65.

Стаття надійшла: 20.06.2025

Прийнято: 07.07.2025

Опубліковано: 06.10.2025

Костенко Ігор Олегович,

кандидат технічних наук,
доцент кафедри графічного дизайну
Київської державної академії декоративно-прикладного
мистецтва та дизайну імені Михайла Бойчука
ORCID ID: 0009-0006-3846-462X
iokostenko3@gmail.com

ТИПОГРАФІКА ЯК ЕСТЕТИКО-ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ ЕЛЕМЕНТ ВЕБ ІНТЕРФЕЙСІВ

У статті розглянуто типографіку як ключовий інструмент візуальної комунікації в цифровому дизайні, зокрема в інтерфейсах користувача (UX/UI). Актуальність теми зумовлена стрімким розвитком цифрових технологій і медіа, де дизайн інтерфейсів набуває провідної ролі у формуванні користувацького досвіду. Визначною рисою сучасної візуальної культури є значення тексту як образу, а не лише носія інформації. У цьому контексті шрифт стає не лише інформаційним елементом, а засобом емоційного, естетичного й поведінкового впливу на користувача. Метою дослідження є виявлення способів, у яких типографіка в інтерфейсах сприяє або, навпаки, перешкоджає ефективній взаємодії користувача з візуальним середовищем. Методологія ґрунтується на поєднанні семіотичного аналізу, елементів UX-дослідження та критичного розгляду кейсів сучасного цифрового дизайну. Аналізу піддано приклади з практики міжнародних дизайн-студій (Obys, Studio Dumbar), а також рекомендації фахових платформ (Nielsen Norman Group, Smashing Magazine).

Результати дослідження показали, що типографіка в цифровому інтерфейсі виконує не лише структурну функцію (навігація, ієрархія інформації), а й когнітивну (читабельність, зосередженість уваги), емоційну (викликання певного настрою) та символічну (візуальна ідентичність бренду). Зокрема, було встановлено, що шрифт може прямо впливати на поведінку користувача: швидкість читання, час перебування на сторінці, готовність взаємодіяти з інтерфейсом. Типографічні рішення – від вибору гарнітури до способів її анімації – мають вагомий вплив на досвід сприйняття та довіру до контенту. Новизна роботи полягає в інтеграції поглядів мистецтвознавства, семіотики та UX-дизайну для аналізу типографіки як динамічного й функціонального елементу цифрового середовища. Стаття також підкреслює потребу в міждисциплінарному підході до вивчення шрифту як частини візуального наративу. Висновки містять конкретизовані рекомендації для практикуючих дизайнерів щодо адаптації типографіки відповідно до особливостей аудиторії, контексту та цільової дії.

Ключові слова: типографіка, UX/UI-дизайн, візуальна комунікація, цифровий інтерфейс, поведінка користувача, шрифт, естетика взаємодії.

Kostenko Ihor. TYPOGRAPHY AS AN AESTHETIC AND FUNCTIONAL ELEMENT OF WEB INTERFACES

This article explores typography as a key tool of visual communication in digital design, particularly within user interfaces (UX/UI). The relevance of the topic lies in the rapid development of digital technologies and media, where interface design plays a crucial role in shaping user experience. A distinctive feature of contemporary visual culture is the increasing significance of text not only as a carrier of information but also as a visual image. In this context, the typeface becomes not just a formal element, but a means of emotional, aesthetic, and behavioral influence on the user.

The aim of the study is to identify how typography in interfaces contributes to or hinders effective interaction between the user and the visual environment. The methodology combines semiotic analysis, UX research elements, and critical review of contemporary digital design case studies. The analysis draws on examples from the practices of international design studios (e.g., Obys, Studio Dumbar) and expert recommendations from platforms such as the Nielsen Norman Group and Smashing Magazine.

The results demonstrate that typography in digital interfaces performs not only a structural function (navigation, information hierarchy), but also cognitive (readability, attention focus), emotional (mood-setting), and symbolic (visual brand identity) roles. It was found that typefaces can directly influence user behavior: reading speed, time

spent on a page, and willingness to interact with content. Typographic decisions—from font selection to methods of animation—significantly affect perception and user trust.

The novelty of the study lies in integrating perspectives from art criticism, semiotics, and UX design to analyze typography as a dynamic and functional element of the digital environment. The article emphasizes the need for an interdisciplinary approach to studying type as part of the visual narrative. The conclusions include specific recommendations for designers on how to adapt typography according to audience characteristics, context, and targeted user actions.

Key words: *typography, UX/UI design, visual communication, digital interface, user behavior, typeface, interaction aesthetics.*

Вступ. У сучасному світі візуальна комунікація набула вирішального значення в процесах соціальної взаємодії, споживання інформації та формування культурної ідентичності. Одним із ключових елементів візуального мовлення є типографіка, яка у цифровому середовищі виконує не тільки функцію тексту, але й слугує носієм естетичних, психологічних та культурних смислів. Особливу актуальність дослідження типографіки набуває в інтерфейсному дизайні – галузі, що об'єднує функціональність, ергономіку та художню форму. Сучасні цифрові інтерфейси (мобільні додатки, вебсайти, платформи взаємодії) постають не лише як технологічні середовища, а як медіакультурні простори, у яких шрифт виступає інструментом впливу на поведінку, сприйняття та емоційний стан користувача. Від вибору гарнітури, кегля, міжрядкового інтервалу та ритмічної організації тексту залежить інтуїтивність інтерфейсу, зручність навігації, глибина залучення та навіть рівень довіри до візуального продукту.

В цьому контексті надзвичайно важливо звернути увагу на UX/UI-дизайн як на міждисциплінарну сферу, що поєднує інженерію, графічний дизайн, психологію сприйняття та досвід користувача. UX (User Experience) охоплює весь досвід взаємодії людини з продуктом, тоді як UI (User Interface) – це візуальний інтерфейс, з яким користувач безпосередньо контактує. Шрифт у цьому середовищі не лише передає текст, а й структурує інформацію, формує очікування, задає ритм взаємодії, а в деяких випадках – викликає або знижує стрес, прискорює або ускладнює навігацію. Вивчення шрифту як окремого елементу візуального інтерфейсу є критично необхідним з кількох причин. По-перше, типографіка в багатьох випадках є першою точкою контакту

між користувачем і цифровим продуктом. По-друге, зміна шрифтових параметрів істотно впливає на читабельність, емоційне сприйняття і довіру до інформації [1]. По-третє, типографічні рішення мають культурне значення – вони репрезентують епоху, стиль, навіть цінності комунікатора. Тому аналіз типографіки в інтерфейсах – це не лише дослідження графічної форми, а й вивчення візуальної мови цифрової культури, її семіотики та соціального впливу. Розгляд типографіки як самостійного чинника UX/UI-дизайну дозволяє не тільки підвищити якість цифрових продуктів, а й глибше осмислити механізми візуальної комунікації. Попри зростаючий інтерес до дизайну взаємодії, питання естетико-функціональної ролі типографіки в інтерфейсах залишається недостатньо розкритим у межах вітчизняного мистецтвознавчого та культурологічного дискурсу, що визначає наукову новизну та проблематику даного дослідження. Більшість культурних, комерційних і соціальних взаємодій перенесено в цифрове середовище, де типографія визначає зручність навігації, читабельність, темп споживання тексту. Водночас, проблематика дослідження полягає у розриві між практикою графічного та інтерфейсного дизайну й теоретичним осмисленням ролі типографії як художньо-комунікативного чинника. Наявні дослідження здебільшого зосереджені на функціональних аспектах шрифту, залишаючи осторонь його естетичний потенціал та вплив на користувацьку поведінку й сприйняття.

Метою статті є дослідити типографіку як інтегральний елемент естетичного та комунікативного дизайну цифрових інтерфейсів, визначити її семіотичні, емоційно-психологічні та функціональні характеристики, а також проаналізувати її вплив на поведінкові сценарії користувача. В роботі розкрито

сутність типографіки як складника візуальної комунікації у цифровому просторі, проаналізовано семіотичні та естетичні функції шрифту в контексті інтерфейсної взаємодії з користувачем у соціумі.

Матеріали та методи. У дослідженні застосовано міждисциплінарний підхід, що поєднує мистецтвознавчий, дизайнерський, психологічний та семіотичний аналіз, з опорою на актуальні сучасні дослідження та приклади візуальної практики провідних цифрових студій. Візуально-аналітичний метод дозволив здійснити порівняльний огляд інтерфейсів з різною типографічною стилістикою. Оцінювалися такі параметри як читабельність, ієрархія інформації, стилістичний контекст шрифту та його відповідність ресурсу. Семіотичний аналіз застосовувався для виявлення символічного значення шрифтів, їх стилістичного навантаження та потенціалу формування емоційної взаємодії з користувачем. Обрані методи дослідження дозволяють не лише здійснити естетичну та технічну оцінку типографії, але й інтерпретувати її комунікативну, емоційну та функціональну роль у структурі цифрового інтерфейсу. Такий підхід відповідає сучасному розумінню дизайну як інтегративної дисципліни, що поєднує художню практику, когнітивну психологію та технічні інновації.

У дослідженні застосовано приклади цифрових інтерфейсів (мобільні застосунки, вебплатформи, онлайн-сервіси) з акцентом на типографічне оформлення, практики дизайн-агенцій (Obys Agency, Minimal Movie Studio, Studio Dumbar), які активно використовують шрифт як ключовий елемент візуальної айдентики, аналітичні та наукові джерела, що стосуються UX/UI-дизайну, типографіки, семіотики шрифту.

Результати. Науковці дедалі частіше звертаються до типографії як інструменту емоційної комунікації та ідентичності. В роботі [2] розкривається історична трансформація шрифтових практик та підкреслюється значення типографії в контексті цифрової культури. Наголошується, що форма літери має таку ж вагу, як і зміст тексту.

У дослідженні [3] проаналізовано вплив типографії на емоційне залучення під час

цифрового читання. Автори доводять, що правильна типографічна структура інтерфейсу підвищує не лише комфорт, а й рівень довіри до інформації. Стосовно анімованої типографії дослідження виявляють, що динамічні типографічні рішення викликають активнішу користувацьку взаємодію, підсилюючи сенсорні маркери тексту. Практичний огляд шрифтових технологій у динамічному середовищі представлено в [4] де розглянуто шрифт як ефективну систему знаків, що має потенціал транслювати зміст та впливати на настрій.

На разі серед основних типологічних категорій шрифтів, що використовуються в цифрових інтерфейсах за візуальним впливом слід виділити наступні: Sans-serif зазначає нейтральність, функціональність, простоту та сучасність (Helvetica, Roboto). Традиційність скрізь призму часу відображають антиквари старого стилю (Merriweather, Georgia), відкритість та емпатія характерні для гуманістичних шрифтів (Open Sans, Gill Sans), геометричні гротески (Futura, Montserrat) більш підходять для підкреслення технологічних сервісів. Кожен тип має специфіку сприйняття, що підтверджують дослідження [3], та доводиться, що типографія викликає підсвідомі реакції. Люди оцінюють емоційність шрифтів – округлі форми здаються дружніми, а гострі – агресивними. Це підтверджується UX-тестами: користувачі довше залишаються на сторінках, де використовуються «дружні» шрифти як то Lato, а не жорсткі та холодні.. Як доводять автори в роботі [7], добре спроектовані шрифти значно покращують сприйняття тексту та знижують когнітивне навантаження. Згідно з дослідженнями шрифти sans-serif зазвичай краще сприймаються на екранах у порівнянні з serif у коротких інтерфейсних текстах. Про те в довгих статтях serif-шрифти можуть підвищити комфорт читання. На використання кегля шрифту також слід звернути увагу, тим паче, що для веб комунікацій велике значення має адаптивність до пристрою. На основі аналітики [8], при зміні кегля тексту з 14pt на 16pt середній час взаємодії зі сторінкою зріс на 12%. Інше дослідження показало, що заміна шрифту Arial на Open Sans підвищила рівень виконання

цільових дій на 9%. Це свідчить про прямий вплив типографії на поведінкові патерни користувачів. Оптимальне поєднання шрифтів, кеглю та міжрядкового інтервалу прямо впливає на швидкість обробки тексту користувачем. Sans-serif шрифти з гуманістичною та геометричною типологією демонструють найвищу ефективність у мобільних застосунках та інтерфейсах із невеликою щільністю елементів. Було проаналізовано приклади застосування типографії у веб інтерфейсах, так рекомендації від Google [9] пропонують використовувати шрифти без зарубок, зокрема Roboto та Inter, для забезпечення оптимальної читабельності на будь-якому пристрої. Дослідження довели, що Roboto забезпечує швидке зчитування інформації та зменшує когнітивне навантаження в мобільних застосунках до 12% порівняно зі стандартним Arial.

У редизайні платформи Airbnb 2020 року було впроваджено новий шрифт Cereal, створений спеціально для відповідності естетики бренду та забезпечення зручного читання на 35 мовах. А/В-тестування показало, що адаптована типографіка підвищила довіру до інтерфейсу серед користувачів у Європі та Південній Америці на 9%, а показник залученості (CTR) зріс на 7% [10]. Урядовий портал Великобританії використовує шрифт GDS Transport, адаптований із класичної дорожньої типографії, з метою викликати відчуття надійності, авторитету та ясності. Дослідження [11] показали, що цей шрифт підвищує відчуття офіційності та безпеки серед старшої аудиторії на 18% порівняно з використанням Helvetica або Arial.

У кожному випадку типографіка не лише виконує естетичну функцію, а й формує довіру, читабельність, зрозумілість, що є критично важливими для UX/UI-дизайну. Тип шрифту безпосередньо впливає на ефективність сприйняття контенту, поведінку користувача та загальну якість цифрової комунікації. Звертаючи увагу на психологічний вплив слід розглянути використання декоративних та акцидентних шрифтів у цьому просторі. Декоративні шрифти, як правило, асоціюються з емоційністю, індивідуальністю, креативністю або ностальгією [12], так, шрифт

Lobster, що часто використовується у веб банерах або в логотипах, викликає відчуття ручної роботи, винтажності, естетики ретро. Однак, дослідження [13] засвідчують, що надмірне використання таких шрифтів знижує рівень довіри користувачів до вебсайту на 14%, особливо в контексті електронної комерції чи офіційних ресурсів. У порівнянні, стандартні шрифти на зразок Roboto, Helvetica, Open Sans забезпечують високу читабельність, викликають відчуття професіоналізму та технологічної надійності. Їхнє використання у інтерфейсах зменшує когнітивне навантаження й дозволяє швидше обробляти візуальну інформацію [14]. Декоративні шрифти рекомендовано застосовувати в обмежених дозах, переважно для заголовків, логотипів, візуальних ідентифікаторів бренду або промо-елементів, де емоційний вплив є ключовим. Для основного тексту вони непридатні, оскільки знижують читабельність, особливо на мобільних пристроях. Так, Lush.com [15] застосовує декоративний рукописний шрифт у логотипі та акцентах, що підтримує асоціацію з ручною косметикою, однак основний інтерфейс представлений шрифтами sans-serif для зручності користувача. Typo.com.au [16] використовує декоративні шрифти в промо-застосунках, але має чітку ієрархію шрифтів: акценти – декоративні, текст – стандартний Source Sans Pro. Apple та Google не використовують декоративних шрифтів у своїх основних інтерфейсах, натомість надають перевагу читабельним, нейтральним шрифтам, що підсилюють функціональність. Декоративні шрифти доцільно використовувати в рамках бренд-комунікації, але в інтерфейсах, орієнтованих на швидку взаємодію, раціональніше обирати функціональні, нейтральні гарнітури, які забезпечують ефективну комунікацію без втрати довіри чи зручності. На основі дослідження можна зробити висновки, що беззрубчасті шрифти (Sans Serif, Helvetica, Arial, Roboto, Open Sans, SF Pro) мають високу читабельність на екранах, особливо з малою роздільною здатністю, сучасний та лаконічний вигляд, добре масштабується для різних розмірів екранів. Доцільно використовувати в основних інтерфейсах мобільних і вебзастосунків.

Зарубчасті шрифти (Times New Roman, Georgia, Merriweather) допомагають швидше сканувати текст, покращуючи читабельність у довгих абзацах, надають інтерфейсу традиційності, авторитетності але менш ефективні на малих екранах або з малою роздільною здатністю та зливаються у дрібному кеглі. Моноширинні шрифти (Monospaced Courier New, Consolas, IBM Plex Mono) Займають більше простору, читабельність для звичайного тексту є нижчою. Їх доцільне використання у технічних платформах, IDE, терміналах, інформаційних панелях. У сучасному інтерфейсному дизайні найдоцільнішим є використання беззарубчастих шрифтів як універсального рішення для більшості ситуацій. Проте, у спеціалізованих випадках – таких як передача академічності (зарубчасті), технічна візуалізація (моноширинні) чи створення адаптивних інтерфейсів (варіативні шрифти) – слід використовувати відповідні типи. Під час вибору шрифту також доцільно враховувати цільову аудиторію, контекстне використання та пристрій та технічні обмеження як то підтримка шрифтів, швидкість завантаження.

Висновки. Основні результати дослідження дозволяють зробити висновки про те, що функціональна та естетична роль типографіки в інтерфейсах визначається типом шрифту, його розміром, контрастом, інтерліньяжем та адаптивністю. Грамотно підібрана типографіка покращує читабельність, сприяє легкому сприйняттю інформації та формує візуальний ритм дизайну. Доцільність використання типів шрифтів залежить від контексту: беззарубчасті шрифти оптимальні для основної навігації, інтерфейсних елементів

і текстів у мобільних та вебдодатках завдяки високій читабельності та нейтральному характеру. Зарубчасті шрифти ефективні для великих текстових блоків, які потребують традиційного або авторитетного стилю, зокрема на сайтах новин, аналітичних платформах, в електронних публікаціях. Моноширинні шрифти доцільно використовувати в інтерфейсах, пов'язаних із програмуванням, технічним контентом або відображенням таблиць. Шрифт безпосередньо впливає на функціональність інтерфейсу – зокрема на швидкість сканування інформації, орієнтацію в контенті, ієрархію елементів. Водночас типографіка формує емоційний настрій, візуальний стиль і сприяє посиленню брендової ідентичності. У вебдизайні типографіка відіграє роль структуроутворюючого елемента, формуючи зорову логіку інтерфейсу. Вона дозволяє уникати візуального перевантаження, сприяє зменшенню когнітивного навантаження користувача та підвищує загальну юзабіліті. Перспективи подальших досліджень полягають у глибшому аналізі впливу варіативних шрифтів на адаптивність цифрових інтерфейсів, міжкультурного сприйняття типографічних рішень у глобальних медіа інтерфейсах, інтеграції типографіки з новітніми UX-практиками та штучним інтелектом. Таким чином, типографіка є не лише елементом оформлення, а критично важливою складовою ефективної інформаційної архітектури інтерфейсів. Комплексне розуміння її типології, психологічного впливу та функціонального потенціалу є необхідним для створення якісного, доступного й естетично збалансованого медіа середовища.

Література:

1. Wooten L. Animated type: Emotional impact of motion in typography . L. Wooten. Design Studies Quarterly. 2020. Vol. 12. P. 271–284.
2. Lupton E. Thinking with type: a critical guide for designers, writers, editors, & students. New York: Princeton Architectural Press, 2010. 176 p.
3. Walker, S. Typography and emotional engagement in digital reading . S. Walker, L. Reynolds. Design Studies. 2021. Vol. 74. P. 268–270.
4. Ekman, M. Kinetic typography in digital communication: Affective potential and semiotic function. M. Ekman, M. Jonsson. Journal of Visual Culture. 2019. Vol. 18, № 3. P. 381–398.
5. Гребенюк С. Сучасні шрифтові системи: огляд технологій . Дизайн. Теорія та практика. 2019. № 3. С. 45–52.
6. Shaikh A. D., Chaparro B. S., Fox D. Perception of fonts: Perceived personality traits and uses. Usability News. Vol. 14. P. 340–354.

7. Beier S., Larson K. Design improvements for frequently misrecognized letters. *Information Design Journal*. 2010. Vol. 18, № 2. P. 118–137.
8. Nielsen Norman Group. (2023). Typography in UI Design: How Fonts Affect Behavior. URL: <https://www.nngroup.com/topic/typography> (Дата звернення 10.06.2025)
9. Google Material Design. *Typography principles*: URL: <https://material.io/design/typography/> (Дата звернення 10.06.2025).
10. Airbnb Design. Creating the Cereal typeface. URL: <https://airbnb.design/cereal/> (Дата звернення 10.06.2025).
11. GOV.UK Design System. Accessibility and typography. – URL: <https://design-system.service.gov.uk/> (Дата звернення 10.06.2025).
12. Peterson T., Ray H. Typography and Emotion: Exploring Font Selection in Branding *Design Issues*. 2017. Vol. 33, № 4. P. 31–45.
13. UX Movement. Why Fancy Fonts Hurt Your Design More Than Help. URL: <https://uxmovement.com/typography/why-fancy-fonts-hurt-your-design/> (Дата звернення 12.06.2025).
14. Walker S., Chaparro B. S. The Influence of Typeface on User Trust and Experience in Web Interfaces. *International Journal of Human – Computer Interaction*. 2019. Vol. 35. №3 . P. 267–275.
15. Lush. Official website. URL: <https://www.lush.com> (Дата звернення 12.06.2025).
16. Typo Australia. Brand Style Guide. URL: <https://typo.com.au> (Дата звернення 12.06.2025).

References:

1. Wooten, L. (2020). Animated type: Emotional impact of motion in typography. *Design Studies Quarterly*, 12, 271–284.
2. Lupton, E. (2010). *Thinking with type: A critical guide for designers, writers, editors, & students*. Princeton Architectural Press.
3. Walker, S., & Reynolds, L. (2021). Typography and emotional engagement in digital reading. *Design Studies*, 74, 268–270.
4. Ekman, M., & Jonsson, M. (2019). Kinetic typography in digital communication: Affective potential and semiotic function. *Journal of Visual Culture*, 18(3), 381–398.
5. Grebeniuk S. (2019). Suchasni shryftovi systemy: ohliad tekhnolohii [Modern type systems: A review of technologies]. *Dyzain. Teoriia ta praktyka*, (3), 45–52.
6. Shaikh, A. D., Chaparro, B. S., & Fox, D. (n.d.). Perception of fonts: Perceived personality traits and uses. *Usability News*, 14, 340–354.
7. Beier, S., & Larson, K. (2010). Design improvements for frequently misrecognized letters. *Information Design Journal*, 18(2), 118–137.
8. Nielsen Norman Group. (2023). Typography in UI design: How fonts affect behavior. Retrieved June 10, 2025, from <https://www.nngroup.com/topic/typography>
9. Google Material Design. (n.d.). Typography principles. Retrieved June 10, 2025, from <https://material.io/design/typography/>
10. Airbnb Design. (n.d.). Creating the Cereal typeface. Retrieved June 10, 2025, from <https://airbnb.design/cereal/>
11. GOV.UK Design System. (n.d.). Accessibility and typography. Retrieved June 10, 2025, from <https://design-system.service.gov.uk/>
12. Peterson, T., & Ray, H. (2017). Typography and emotion: Exploring font selection in branding. *Design Issues*, 33(4), 31–45.
13. UX Movement. (n.d.). Why fancy fonts hurt your design more than help. Retrieved June 12, 2025, from <https://uxmovement.com/typography/why-fancy-fonts-hurt-your-design/>
14. Walker, S., & Chaparro, B. S. (2019). The influence of typeface on user trust and experience in web interfaces. *International Journal of Human–Computer Interaction*, 35(3), 267–275.
15. Lush. (n.d.). Official website. Retrieved June 12, 2025, from <https://www.lush.com>
16. Typo Australia. (n.d.). Brand style guide. Retrieved June 12, 2025, from <https://typo.com.au>

Стаття надійшла: 16.06.2025

Прийнято: 03.07.2025

Опубліковано: 06.10.2025

УДК 7.05:821.161.2-93(092)Франко І.(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.3.8>

Кошка Ангеліна Дмитрівна,

здобувач вищої освіти

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

ORCID ID: 0009-0003-6110-9720

adkoshka.im21@kubg.edu.ua

Здор Оксана Григорівна,

старший викладач кафедри дизайну

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

ORCID ID: 0000-0001-9914-5506

o.zdor@kubg.edu.ua

Лихолат Олена Віталіївна,

кандидат педагогічних наук, доцент,

доцент кафедри дизайну

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

ORCID ID: 0000-0002-7819-0903

o.lykholat@kubg.edu.ua

ІЛЮСТРОВАНА КНИГА В УКРАЇНСЬКОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ: МІЖ ТРАДИЦІЄЮ ТА СУЧАСНІСТЮ (НА ПРИКЛАДІ АВТОРСЬКОГО ДИЗАЙНУ ДО ТВОРУ ІВАНА ФРАНКА)

У статті розглядається ілюстрована дитяча книга як комунікаційний об'єкт у сучасному українському культурному просторі. Особливу увагу приділено взаємодії традиційної візуальної культури (декоративних мотивів, фольклорної символіки, національного стилю) зі стилістичними та технологічними особливостями сучасного графічного дизайну. Проаналізовано роль книжкової ілюстрації у збереженні культурної спадщини, формуванні національної ідентичності та естетичних смаків юної аудиторії. Здійснено аналіз авторського дизайну книги Івана Франка «Фарбований Лис» як прикладу сучасної художньої інтерпретації літературного твору мовою візуальних образів, які розраховані не тільки на дитячу аудиторію. Дослідження спирається на порівняння кількох видань цього твору, на культурологічному та практико-аналітичному підходах. Показано, як традиційні образи (лісові тварини, архаїчні візерунки, етнічна колористика) можуть бути адаптовані до сучасної візуальної мови через стилізацію, спрощення форм, ритмізацію композиційної структури та використання сучасних шрифтів. Результати роботи підтверджують, що ілюстрована книга виконує не лише естетичну, а й культурно-місійну функцію, ретранслюючи сенси між поколіннями у часі та просторі. Авторський проєкт представлений як приклад осмисленого поєднання традицій і новітніх дизайнерських стратегій, що відповідають сучасним вимогам до дитячого книговидавання.

Ключові слова: книжковий дизайн, ілюстрована книга, дитяча ілюстрація, національні візуальні традиції, фольклорні мотиви, сучасні графічні рішення, авторський дизайн книги, Іван Франко.

Koshka Anhelina, Zdor Oksana, Lykholat Olena. ILLUSTRATED BOOKS IN UKRAINIAN CULTURAL SPACE: BETWEEN TRADITION AND MODERNITY (BASED ON THE EXAMPLE OF THE AUTHOR'S DESIGN FOR IVAN FRANKO'S WORK)

The article examines the illustrated children's book as a communicative object in the contemporary Ukrainian cultural space. Special attention is paid to the interaction of traditional visual culture (decorative motifs, folklore symbolism, national style) with the stylistic and technological features of modern graphic design. The role of book illustration in preserving cultural heritage, forming national identity, and shaping the aesthetic tastes of young audiences is analyzed. An analysis of the author's design of Ivan Franko's book "The Fox-Dyed" is carried out as

an example of a modern artistic interpretation of a literary work through the language of visual images, which are intended not only for a child audience. The research relies on a comparison of several editions of this work, using culturological and practical-analytical approaches. It is shown how traditional images (forest animals, archaic patterns, ethnic coloring) can be adapted to modern visual language through stylization, simplification of forms, rhythmization of compositional structure, and the use of modern fonts. The results of the work confirm that the illustrated book performs not only an aesthetic but also a cultural-missionary function, retransmitting meanings between generations in time and space. The author's project is presented as an example of a meaningful combination of traditions and innovative design strategies that meet modern requirements for children's book publishing.

Key words: book design, illustrated book, children's illustration, national visual traditions, folklore motifs, modern graphic solutions, author's book design, Ivan Franko.

Вступ. Ілюстрована книга – важливий засіб впливу на читача, вона посідає особливе місце у сучасному українському культурному просторі на етапі формування естетичних смаків та національної ідентичності юної аудиторії. Як слушно наголошує В. Мулкохайнен [1], сучасна українська книга, зокрема дитяча, розвивається як синтетичний продукт проєктної культури, у якому візуальна складова відіграє ключову роль у комунікації культурних смислів. Ілюстрована книга формує креативність та уяву, активізує візуальне мислення в поєднанні образів і текстів, розвиває естетичний смак, знайомлячи з композицією, гармонією кольору, ритмом, виразністю ліній, стилем, посилюючи емоційне сприйняття тексту. До прикладу, М. Токар [2] розглядає естетичне наповнення дитячої книги як чинник соціалізації, бо ілюстрація в книзі впливає не лише на естетичні смаки, а й на формування моральних орієнтирів, емоційного інтелекту та культурної приналежності читача. Дитяча книжкова ілюстрація виконує не лише пізнавальну, а й емоційно-виховну функцію, стаючи візуальним орієнтиром для всебічного розвитку і формування світогляду юного читача. Образність і естетика ілюстрації, її здатність створювати «живих» і зрозумілих героїв, є визначальною для дитячого сприйняття художнього твору.

В умовах цифровізації, зміни читацьких звичок і конкуренції з боку медіаконтенту, книга втрачає монопольне становище в дитячому дозвіллі [3]. Проте, навіть в умовах стрімкого розвитку візуальних комунікацій та трансформації принципів споживання інформації, книга зберігає свою унікальну роль як носій культурної спадщини, що вимагає постійного переосмислення та адаптації

до сучасних реалій. Адже розвиток книги нерозривно пов'язаний з розвитком цивілізації, писемності, технології, матеріалів та інструментів, що зумовило її еволюцію від глиняних табличок і сувоїв до звичних кодексів і нових форм електронної та віртуальної книги з екранною типографією [4].

Сучасні тенденції у візуальній комунікації демонструють не лише активне використання новітніх підходів, таких як інтерактивність та мультимедіа, а й переосмислення традиційних художніх практик – кольору, композиції та формотворення. При цьому, на стилістику дизайну дитячих видань впливають як домінуючі стилі певного періоду, так і різні історичні та етнічні стилі минулих часів, що допомагає створити інформаційний та психологічний супровід тексту книги [1; 4; 5; 7]. Як зазначають дослідники, стильові тенденції, що домінували у різні історичні періоди, суттєво впливають на архітектуру дитячих видань, зокрема через переосмислення етнічної символіки, графічної мови та функціональності оформлення [7; 8; 9].

В українському культурному просторі дедалі виразніше окреслюється суспільний запит на збереження, актуалізацію та трансляцію національної візуальної спадщини. Одним із провідних інструментів реалізації цієї потреби виступає ілюстрація, що виконує не лише естетичну, а й комунікативну та культурно-репрезентативну функцію. Саме через візуальні образи та символи ілюстрація книги забезпечує тяглість культурних форм та змістів, сприяє збереженню ментальних кодів, світоглядних настанов, традиційних уявлень [10]. У цьому контексті у сфері сучасного книжкового дизайну спостерігається зростання інтересу до фольклорної образності,

декоративної стилістики та національного колориту, що, пройшовши етапи художнього осмислення, стилізації та типографічного оновлення, трансформуються у нову мову візуальної комунікації в сучасній книзі для дітей [4; 5].

Аналіз вітчизняного мистецтвознавчого і дизайнерського дискурсу засвідчує активізацію наукового інтересу до проблеми книжкової ілюстрації в контексті її культурної місії. Наприклад, у роботі О. М. Харченко [5] розкрито значення дизайну української дитячої книги як засобу естетичного виховання, акцентовано увагу на специфіці оформлення казок, зокрема через використання традиційної фольклорної образності та адаптацію до дитячого сприйняття. Дослідниця підкреслює важливість художнього такту, виразного стилю, а також балансу між змістовним навантаженням і візуальною мовою, що здатна залучати, зацікавлювати і формувати емоційно забарвлене ставлення до книги вже з першого перегляду.

У більш теоретизованому, культурологічному ключі розглянуто феномен ілюстрованої книги в дослідженні Є. Гули та колективу авторів [7]. Стаття подає ілюстрацію як засіб збереження і трансляції національного культурного коду, акцентуючи на її медіативній функції між поколіннями. Зазначено, що художнє оформлення дитячих книг, особливо в жанрі казки, стає платформою для поєднання традиційної образності з новими стилістичними кодами: спрощенням форм, стилізацією, ритмізацією композиції, переосмисленням орнаментів і використанням шрифтів як елементів художньої мови. Автори наголошують, що саме через візуальне наповнення книжковий продукт стає значущим засобом ідентифікації, виховання та культурного діалогу у форматі, зрозумілому сучасній дитячій аудиторії.

Проблематика стилістичного балансу між традиційною та сучасною ілюстрацією неодноразово постає в мистецтвознавчому дискурсі. У сучасному контексті книжкової графіки питання спадкоємності традицій і трансформації ілюстративної мови актуалізуються в роботах, присвячених ХХІ століттю. Ілюстрації

у дитячих книжках перестають бути схожими на традиційні ілюстрації минулих століть через запити сучасності. Завдяки збереженню досвіду попередників, розвитку новітніх технологій, авторські техніки ілюстрації помітно змінюються, і дитяча книга все більше перетворюється на інтерактивний мультимедійний продукт, в якому для створення ілюстрацій видавці та ілюстратори активно використовують сучасні техніки та спеціалізовані програми [10; 11]. На тлі еволюції використання художніх засобів для створення ілюстрації – від технік рукотворної мініатюри до цифрової графіки, – виокремлюється тенденція до посилення ролі ілюстрації у створенні атмосфери книги, а не лише її супровідному характері, навіть до активного розвитку так званої «німої книги» – видань, в яких відсутній або майже відсутній текст. Ілюстрація ХХІ століття зберігає тяглість традицій, водночас активно застосовує нові цифрові інструменти, що надають художникам нових можливостей візуалізації складних образів та культурних сенсів. На запит споживачів сучасні ілюстратори експериментують, намагаються не тільки відтворювати образи, закладені в літературній основі, а й прагнуть переосмислити їх відповідно до візуальних кодів нової доби. Одночасно до цього змінюються функції дитячої книги – від навчально-інформативної до інтерактивно-естетичної, що формує новий тип взаємодії читача з книгою.

Сукупність згаданих джерел демонструє, що на перетині мистецтва і дизайну дитяча ілюстрована книга в Україні постає як стратегічно важливий інструмент збереження культурної тяглості. У дослідженнях простежується спільна думка про зростаючу вагу авторського стилю, потребу в переосмисленні фольклорної спадщини та формуванні нового покоління читачів із високою візуальною культурою. Сучасна дитяча книга стає місцем зустрічі історичних сенсів і сучасної естетики, де текст і візуальний образ створюють цілісну комунікаційну систему. У цьому контексті особливого значення набуває дослідження українських літературних класиків у сучасному оформленні – зокрема твору Івана Франка «Фарбований Лис», який завдяки гнучкості сюжету, архетипним образам і алегоричному

підтексту пропонує широкий простір для інтерпретацій візуальними засобами.

Мета статті полягає у виявленні способів втілення класичного літературного твору у дизайні сучасної дитячої книги через аналіз художнього осмислення авторського оформлення літературного твору Івана Франка і його твору «Фарбований Лис». У фокусі дослідження – художньо-образне рішення, порівняння з існуючими виданнями, вивчення дизайнерських стратегій, що гармонізують між поколіннями вічні для суспільства теми через дитячу ілюстрацію.

Матеріали та метод. У процесі дослідження було використано низку методів, що поєднують культурологічний, мистецтвознавчий і дизайнерський підходи. Основним об'єктом аналізу виступає авторський проєкт оформлення дитячої книги за мотивами твору Івана Франка «Фарбований Лис». Матеріальною базою стали зразки графічних ілюстрацій до цього твору, створені в різні історичні періоди, зокрема радянського періоду та сучасної України, а також вибірка сьогочасних ілюстрованих видань української казки, що демонструють актуальні візуальні тенденції.

У межах дослідження застосовано метод порівняльного аналізу – для зіставлення стилістичних, композиційних і технологічних особливостей оформлення видань «Фарбованого Лиса» різних років. Метод візуального аналізу дозволив виявити графічні прийоми, орнаментальні мотиви, кольорову гаму та характерні композиційні рішення, що засвідчують наявність або трансформацію традиційного візуального коду. Метод контент-аналізу використано для дослідження структури зображального ряду у книжці, його відповідності змісту літературного твору, а також ролі в ідентифікації національного культурного контексту. Метод проєктного моделювання дозволив створити індивідуальний варіант оформлення книги, який поєднує стилізацію народної символіки, сучасну графіку, типографію та кольорове рішення, адаптоване до потреб дитячої аудиторії. Також було використано метод реферування та аналізу публікацій вітчизняних дослідників книжкової графіки, зокрема праці, присвячені еволюції української дитячої книги, ролі казки у формуванні візуального мислення

та спадкоємності ілюстративної традиції. Усі ці методи в сукупності забезпечили комплексне осмислення ілюстрованої книги як явища, що поєднує традицію і сучасність у контексті культурної комунікації.

Результати. У результаті проведеного дослідження, що спиралося на порівняння низки видань казки «Фарбований Лис» у хронологічному порядку, з опорою на культурологічний та практико-аналітичний підходи, було виявлено еволюцію художніх, композиційних та типографічних елементів у дизайні дитячих книжок у XX та XXI століттях. Досліджувалися графічні, семіотичні, структурні, функціональні та образні аспекти цих референсів з огляду на художню цінність ілюстрацій, репрезентативність графічних стилів для часу їх створення, відповідність кожного видання запитам дитячої аудиторії. Аналіз показав, що кожне видання втілює естетичні уподобання, технологічні досягнення своєї епохи, та орієнтацію на кінцевого споживача продукту: від книжкової гравюри з її композиційною виразністю, графічністю, монохромністю або мінімальною колористикою, досконалістю ліній, глибиною сюжету у виданні 1891 року (рис. 1); книжкової гравюри з опорою на народне мистецтво, що виявляється у декоративних мотивах, спрощених формах, фольклорній символіці у виданні 1920 року (рис. 2); графічної ілюстрації у виданні 1953 року з динамічною композицією і виразними, ледь спрощеними об'єктами за формою образами персонажів, які часто є дещо антропоморфними або карикатурними, що підкреслює характерні риси об'єктів та персонажів, робить їх більш емоційними та близькими для сприйняття дітьми (рис. 3); книжкової гравюри з мінімалістичною кольоровою гамою у виданні 1973 року, які можна пов'язати з принципами українського народного мистецтва й оригінальним українським напрямом у мистецтві, що відображає суть культурного відродження, є цінними артефактами періоду культурного відродження, бо не тільки ілюструють текст, а й відображають світогляд епохи, прагнення до національної ідентичності у мистецтві (рис. 4); ілюстрації періоду радянського дизайну дитячих книжок у виданні 1980 року, що поєднують класичну реалістичну ілюстрацію, виконану гуашшю або аквареллю, з чітко окресленими деталями, з головним героєм

на центральному місці ілюстрації для полегшення розуміння сюжету, яскравими та емоційно резонансними образами героїв у гротескних та/або карикатурних формах, з багатою мімікою, в русі, що не тільки відображають психологічні особливості казкових персонажів, але і підкреслюють саркастичний характер твору (рис. 5) та ілюстрації, що поєднують декоративну наївність з глибоко емоційними образами, вирізняються теплими пастельними відтінками, плавними лініями та м'якими формами у виданні 1984 року, орієнтованому на дошкільнят (рис. 6); до сучасних інтерпретацій твору 2013 року (рис. 7) та 2014 року (рис. 8), які демонструють поєднання орнаментальних елементів української народної естетики, символізму форми і кольорів, складної візуальної композиції, імітації акварельних текстур, з авторським стилем подачі образів, високою якістю друку, новітніми методами рішень цифрової ілюстрації, розрахованої як на дитячу, так і на дорослу аудиторію.

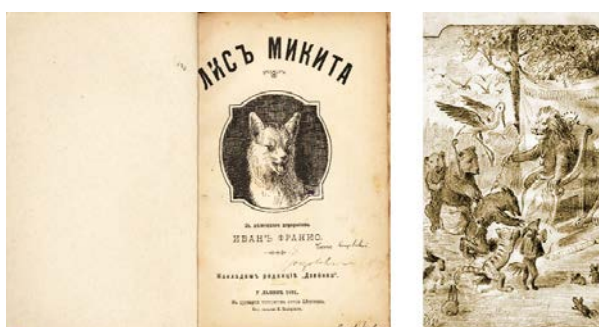


Рис. 1. Титульна сторінка та ілюстрація на звороті титульної сторінки першого окремого видання поеми І. Франка «Лис Микита» Львів: накладом редакції «Дзвінка», з друкарні товариства ім. Шевченка, 1891 р. (джерело [12])



Рис. 2. Титульна сторінка та ілюстрація на сторінці з першою піснею твору «Лис Микита» / з нім. пер. Іван Франко. Jersey City: 3 друк. «Свободи», 1920 (джерело [13])

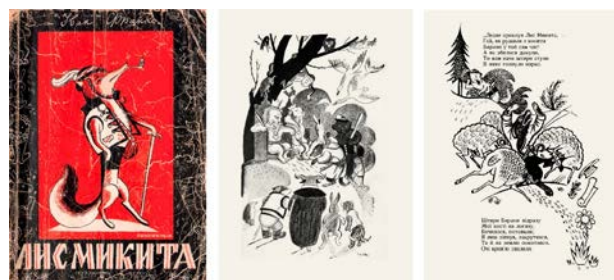


Рис. 3. Обкладинка та сторінки видання твору І. Франка «Лис Микита» 1953 року з ілюстраціями Едварда Козака (джерело [14])



Рис. 4. Обкладинка та сторінка з ілюстрацією видання твору І. Франка «Лис Микита» 1973 року з художнім оформленням та ілюстраціями Софії Караффи-Корбут (джерело [15])



Рис. 5. Обкладинка та приклади ілюстрацій сторінок видання твору І. Франка «Фарбований лис» 1980 року з ілюстраціями Сергія Артющенка (джерело [16])



Рис. 6. Обкладинка та ілюстрація книги І. Франка «Фарбований лис» 1984 року з ілюстраціями Івана Пеника (джерело [17])



Рис. 7. Обкладинка і сторінка видання книги І. Франка «Фарбований лис» видання 2013 року з ілюстраціями Олега Кіналя (джерело [18])



Рис. 8. Обкладинка і розгорт видання книги І. Франка «Фарбований лис» видання 2014 року з ілюстраціями Костя Лавра (джерело [19])

Аналіз видань казки І. Франка «Фарбований лис» останніх років говорить про збереження орієнтації на традиційні засоби: образи лісових тварин, архаїчні візерунки, етнічна колористика, – які успішно адаптуються до сучасної візуальної мови. Це досягається завдяки стилізації та спрощенню форм, створенню динамічних ілюстрацій, що відповідає ритмізації композиційної структури, та використанню сучасних шрифтів. Такий підхід дозволяє зберегти національні візуальні традиції та фольклорні мотиви, інтегруючи їх у сучасні графічні рішення, що відповідають вимогам та очікуванням читачів ХХІ століття.

Порівняльний аналіз, проведений на вибірці з восьми аналогічних видань казки Івана Франка «Фарбований лис», дозволив систематизувати ефективні дизайнерські рішення та виявити типові проблемні аспекти у сфері книжкового оформлення. Серед ключових висновків щодо успішних підходів було визначено оптимальну просторову організацію розворотів, досягнення збалансованої інтеграції текстового та ілюстративного наповнення, забезпечення чіткості візуального сприйняття, а також стилістичну когерентність графічного ряду з наративною

структурою твору. Водночас, ідентифіковано низку спільних недоліків, що включають надмірний декоративізм, інформаційну переважаність текстових блоків та дисфункціональність навігаційних елементів. Отримані результати стали емпіричною базою для формування основних критеріїв щодо композиційного рішення та розробки ілюстративного стилю досліджуваного проєкту.

Розробка концепції авторського дизайну книги Івана Франка «Фарбований Лис» базується на багатогранності його літературного змісту, поєднуючи фольклорну основу з сучасними візуальними підходами. Казка є не лише захопливою пригодою для дітей, а й глибокою алегорією, що критикує суспільні вади, фальшивий авторитет та колективний страх. Центральним символом виступає Лис Микита – алегорія самопроголошеної влади, що здобута через обман і маніпуляцію. Твір, що поєднує елементи байки, сатири та виховного змісту, звертається до широкої аудиторії (дітей та дорослих), розважаючи та навчаючи. Отже, було визначено, що дизайн нової книги має візуалізувати закладені моральні та соціальні теми, подвійність натури героя і протиставлення істинного та вигаданого, актуалізуючи текст через сучасну графічну інтерпретацію.

Візуальне оформлення книги «Фарбований Лис» в авторській подачі інтерпретує казку як сатиричну притчу, поєднуючи народне мистецтво, наївний стиль та сучасну алегорію, що базується на контрастах правди/обману та природного/штучного. Образне вирішення зосереджене на трансформаціях Лиса Микити – від хитрого лиса до гіперболізованого монстра, карикатурного блязня та скелета, що символізує розвінчану ілюзію. Композиційно-пластичне рішення використовує динаміку розворотів, зміну масштабу, виразну лінію (діагоналі, спіралі, ламані форми) та інтерактивні клапани для передачі сюжетної драматургії, психологічних станів і послідовного розкриття прихованих сенсів. Колірно-графічне вирішення, засноване на локальних кольорах векторних ілюстрацій, семантично підкреслює драматизм сюжету: від природної рудої гами Лиса до штучної синьої, та від темних, тривожних кольорів тла до яскравих, святкових. Такий комплексний підхід створює

візуальну мову, яка не лише ілюструє оповідь, а й поглиблює її моральний, соціальний та культурний підтекст, оновлюючи традиційний текст для сучасного читача. Готові розгортки книги «Фарбований Лис», створені Ангеліною Кошкою як кваліфікаційна робота на ступінь бакалавру дизайну (керівники: О. Лихолат, О. Здор), подані в ілюстраціях на рисунках 9-13.



Рис. 9. Суперобкладинка та обкладинка книги І.Франка «Фарбований Лис». 2025 р. Ангеліна Кошка (Кваліфікаційна робота)



Рис. 10. Форзац книги І.Франка «Фарбований Лис». 2025 р. Ангеліна Кошка (Кваліфікаційна робота)

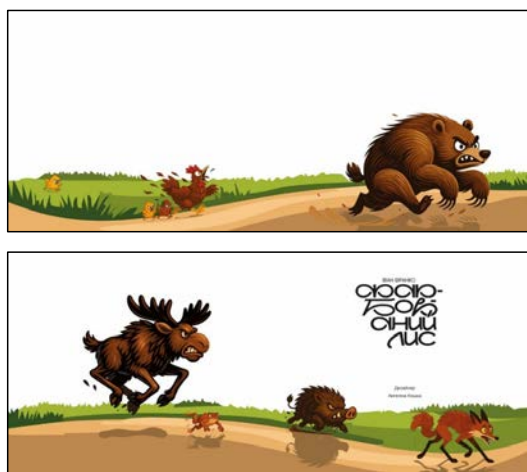


Рис. 11. Зворот форзаца, авантитул та титульний розгорт книги І.Франка «Фарбований Лис». 2025 р. Ангеліна Кошка (Кваліфікаційна робота)



Рис. 12. Розгортки книги І.Франка «Фарбований Лис». 2025 р. Ангеліна Кошка (Кваліфікаційна робота)



**Рис. 13. Нахзац книги І.Франка
«Фарбований Лис». 2025 р. Ангеліна Кошка
(Кваліфікаційна робота)**

Представлений макет ілюстрованої книги «Фарбований Лис» є завершальним етапом кваліфікаційного проєкту, де творча ідея, художній стиль та структурна логіка візуального представлення інтегруються в цілісну комунікативну систему. Обраний горизонтальний формат (267×226 мм) оптимізує простір для панорамних сцен, динамічного руху персонажів та розміщення інтерактивних елементів, занурюючи молодих читачів в атмосферу казки. Типографічний дизайн використовує універсальний шрифт Helvetica Regular (15 пт) для основного тексту та унікально стилізований NAURYZREDKEDS для заголовка, забезпечуючи читабельність і візуальний баланс. Динамічне розміщення текстових блоків, адаптивне до сюжету та композиції, інтегрує вербальний зміст у візуальний наратив, посилюючи його вплив.

Пластичний сюжет книги розгортається як цілісна ілюстративна історія, починаючи від дихотомії образів на суперобкладинці та обкладинці (рис. 9), що символізують обман і фальшиву владу. Наступні розгортки візуалізують метаморфози Лиса – від хитрого героя до монстра і блязня, досягаючи кульмінації в його розвінчаному образі скелета, підкреслюючи ілюзорність влади (рис. 12). Важливим елементом просторової композиції книги є використання інтерактивних клапанів, що створюють візуальний ефект напруги та розкриття тайни, дозволяючи читачеві поступово усвідомлювати небезпеку та істину (рис. 12). Кожен розворот, від форзацу (рис. 10) як метафоричної карти до нахзацу (рис. 13), що символізує повернення до реальності, має глибоке символічне та емоційне значення,

відтворюючи драматичні повороти сюжету. Поєднання традиційних та сучасних дизайнерських засобів, гармонія образів, композиції, ліній та кольорів дозволяють книзі «Фарбований Лис» втілити нове бачення класичного літературного твору, глибоко передаючи його моральний, соціальний та культурний підтекст.

Висновки. Підводячи підсумки, варто зазначити, що ілюстрована книга в сучасному українському культурному просторі постає як повноцінний візуально-комунікаційний феномен, здатний впливати на формування естетичного досвіду, моральної чутливості та національної ідентичності юної аудиторії. В умовах цифровізації книга адаптується через інтерактивність та мультимедіа, водночас переосмислюючи традиційні художні практики та етнічні стилі. У результаті дослідження було встановлено, що візуальний ряд сучасної дитячої книги, зокрема у форматі авторського дизайну, є не лише естетичним супроводом тексту, а повноцінним носієм смислів, що транслиують традиційні культурні коди у новітньому візуальному контексті.

Порівняльний аналіз восьми видань казки Івана Франка «Фарбований Лис» ХХ–ХХІ століть дозволив простежити еволюцію образно-композиційних, стилістичних та технологічних рішень, виявити закономірності адаптації фольклорних мотивів до змін візуального втілення та читацьких очікувань. Авторське оформлення Ангеліни Кошки, представлене у межах кваліфікаційного проєкту, доводить можливість синтезу традиційної національної символіки, наївного мистецтва та сучасних дизайнерських стратегій для створення актуального, емоційно насиченого і водночас змістовного візуального продукту.

Авторський макет ілюстрованої книги «Фарбований Лис» реалізує цілісну концепцію, у якій поєднуються моральний підтекст літературного твору, сатирична алегорія та сучасна візуальна мова. Авторський дизайн «Фарбованого Лиса» інтерпретує казку як сатиричну прикчу, візуалізуючи трансформації Лиса Микити через динамічні розгортки, інтерактивні клапани та символічне використання кольору. Цей підхід оновлює класичний текст для сучасного

читача, передаючи його глибокий моральний, соціальний та культурний підтекст. Композиційні рішення, кольорово-графічна стилістика та використання інтерактивних елементів сприяють поглибленому сприйняттю сюжету й актуалізації його тем для сучасного читача. Таким чином, ілюстрована книга у новому дизайні виконує не лише функцію адаптації класичного

тексту, а й посередницьку роль між поколіннями, закріплюючи культурну тяглість та розширюючи горизонти візуальної культури дітей.

Загалом, українська дитяча ілюстрована книга постає як стратегічно важливий інструмент збереження культурної тяглості, що поєднує історичні сенси та сучасну естетику у цілісній комунікаційній системі.

Література:

1. Мулкоханен В. А. Дизайн книги у контексті української проектної культури 1950-х – 2020-х років : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.07. Київ 2024. 33 с.
2. Токар М. Художньо-естетичні особливості дитячої книжкової ілюстрації. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2018. Вип. 35. С. 220–233.
3. Огар Е. І. У пошуку нових форм: реалії українського ринку медіа для дітей. *Studia o Książce i Informacji*. 2017. № 36. С. 58–71.
4. Здор О. Г. Дизайн книги. Синтез змісту і форми: мистецькі та наукові аспекти. Матеріали 25-ї Міжнародної науково-практичної конференції Ердєлівські читання. 2020. С. 267–281.
5. Харченко О. М. Дизайн оформлення української дитячої книги на прикладі казок. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2010. № 1. С. 63–66.
6. Мельник О. Я., Штець Я. В. Українські народні мотиви: практика застосування у дитячій книжковій ілюстрації ХХ ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 85–89.
7. Гула Є. П., Денисенко Ю. М., Денисенко К. В., Дульська Я. О., Оганесян С. В. Вплив стильових тенденцій світової культури на дизайн дитячої художньої книги. *Art and Design*. 2022. №2. С. 57-67.
8. Єфімова М. П. Дизайн дитячої книги України: аспекти структури. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : Мистецтвознавство*. 2017. № 24. С. 238–243.
9. Сенчило-Татліліоглу Н., Дячук Т., Литвинська С. Від малюнка до інтерактивності: дитяча книга на початку ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. № 50. 2022. С. 208–213.
10. Ілюстрації та нові способи її створення. URL: <https://ipiobooks.com/ilyustratsiya-ta-novi-sposobi-yiyi-stvorenniya/>
11. Величко Н. Тенденції розвитку засобів візуальної комунікації в контексті дизайну книги. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2020. № 3. С. 5–13.
12. Іван Франко. Галерея Автографи та видання 1891 – 1900 рр. «Лис Микита» (1891 р.) URL: <https://i-franko.name/uk/Gallery/Works/1891-1900/1891LysMykyta.html>
13. Франко, Іван Якович. Лис Микита / з нім. пер. Іван Франко. Jersey City: 3 друк. «Свободи», 1920. 144 с. : іл. URL: <https://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000022267>
14. Іван Франко. Лис Микита. Монреаль, Вид-во «Українська культура» 1953. 190 с. : іл. Е. Козак.
15. Лис Микита. Під ред. М. Т. Рильського. Львів : Видавництво «Каменярь», 1981. 105 с. : іл. С. Караффи-Корбут.
16. Франко І. Фарбований Лис. Київ : Веселка, 1980. 23 с. : іл. С. Артюшенко
17. Франко І. Фарбований Лис. Київ : Веселка, 1984. 23 с. : іл. І. Пенник.
18. Іван Франко. Фарбований лис. Навчальна книга – Богдан, 2013. 24 с. : іл. О. Кіналь
19. Іван Франко. Фарбований лис. Київ : А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2014. : іл. К. Лавро.

References:

1. Mulkokhanen, V. A. (2024). Dizain knyhy u konteksti ukrainskoi proiektnoi kultury 1950-kh – 2020-kh rokiv : avtoref. dys. ... doktora mystetstvoznavstva [Book design in the context of Ukrainian project culture of the 1950s – 2020s : extended abstract of Dr. Sci. dissertation]. Kyiv [in Ukrainian].
2. Tokar, M. (2018). Khudozhno-estetychni osoblyvosti dytyachoi knyzhkovoi iliustratsii [Artistic and aesthetic features of children's book illustration]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*, 35, 220–233 [in Ukrainian].
3. Ohar, E. I. (2017). U poshuku novykh form: realii ukrainskoho rynku media dlia ditei [In search of new forms: realities of the Ukrainian media market for children]. *Studia o Książce i Informacji*, 36, 58–71 [in Poland].

4. Zdor, O. H. (2020). *Dyzain knyhy. Syntez zmistu i formy: mystetski ta naukovi aspekty* [Book design. Synthesis of content and form: artistic and scientific aspects]. Materialy 25-yi Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii Erdelivski chytannia. [Erdeli Readings: Materials of the 25th International Scientific and Practical Conference], Uzhhorod (pp. 267–281) [in Ukrainian].
5. Kharchenko, O. M. (2010). *Dyzain oformlennia ukrainskoi dytiachoi knyhy na prykladi kazok* [Design of Ukrainian children's book decoration on the example of fairy tales]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 1, 63–66 [in Ukrainian].
6. Melnyk, O. Ya., Shtets, Ya. V. (2022). *Ukrainski narodni motyvy: praktyka zastosuvannia u dytiachii knyzhkovii iliustratsii KhKh st.* [Ukrainian folk motifs: practice of application in children's book illustration of the XX century]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 1, 85–89 [in Ukrainian].
7. Hula, Ye. P., Denysenko, Yu. M., Denysenko, K. V., Dul'ska, Ya. O., Ohanesian, S. V. (2022). *Vplyv stylovykh tendentsii svitovoi kultury na dyzain dytiachoi khudozhnoi knyhy* [Influence of stylistic trends of world culture on the design of children's art books]. *Art and Design*, 2, 57–67 [in Ukrainian].
8. Yefimova, M. P. (2017). *Dyzain dytiachoi knyhy Ukrainy: aspekty struktury*. *Dyzain dytiachoi knyhy Ukrainy: aspekty struktury* [Design of Ukrainian children's books: aspects of structure]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku : Mystetstvoznavstvo*, 24, 238–243 [in Ukrainian].
9. Senchylo-Tatliliohlu, N., Diachuk, T., Lytvynska, S. (2022). *Vid maliunka do interaktyvnosti: dytiacha knyha na pochatku XXI stolittia* [From drawing to interactivity: children's book at the beginning of the XXI century]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk : mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka – Current issues of humanities: interuniversity collection of scientific works of young scientists of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University*, 50, 208–213 [in Ukrainian].
10. *Iliustratsii ta novi sposoby ii stvorennia* [Illustrations and new ways of creating them]. (n.d.). Ipiobooks. Retrieved June 29, 2025, from <https://ipiobooks.com/ilyustratsiya-ta-novi-sposobi-yiyi-stvorennia/> [in Ukrainian].
11. Velychko, N. (2020). *Tendentsii rozvytku zasobiv vizualnoi komunikatsii v konteksti dyzainu knyhy* [Trends in the development of visual communication tools in the context of book design]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 3, 5–13 [in Ukrainian].
12. Franko, I. (n.d.). *Halereia Avtohrafy ta vydannia 1891 – 1900 rr. «Lys Mykyta» (1891 r.)* [Gallery Autographs and publications of 1891 – 1900. "Fox Mykyta" (1891)]. I. Franko. Retrieved June 29, 2025, from <https://i-franko.name/uk/Gallery/Works/1891-1900/1891LysMykyta.html> [in Ukrainian].
13. Franko, I. Ya. (1920). *Lys Mykyta* [Mykyta the Fox]. Z druk. «Svobody». Retrieved from: <https://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000022267> [in Ukrainian].
14. Franko, I. (1953). *Lys Mykyta* [Mykyta the Fox]. Publishing house «Ukrainska kultura» [in Ukrainian].
15. Ryl'skyi, M. T. (Ed.). (1981). *Lys Mykyta* [Mykyta the Fox]. Kameniar [in Ukrainian].
16. Franko, I. (1980). *Farbovani Lys* [The Painted Fox]. Veselka [in Ukrainian].
17. Franko, I. (1984). *Farbovani Lys* [The Painted Fox]. Veselka [in Ukrainian].
18. Franko, I. (2013). *Farbovani Lys* [The Painted Fox]. Navchalna knyha [Textbook] – Bohdan [in Ukrainian].
19. Franko, I. (2014). *Farbovani Lys* [The Painted Fox]. A-ba-ba-ha-la-ma-ha [in Ukrainian].

Стаття надійшла: 02.06.2025

Прийнято: 16.06.2025

Опубліковано: 06.10.2025

УДК 72; 721; 74

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.3.9>

Криворучко Наталя Іванівна,

кандидат архітектури, доцент,
доцент кафедри архітектури будівель і споруд
ННІ 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

Нос Альона Ігорівна,

аспірант, асистент кафедри архітектури будівель і споруд
ННІ архітектури, дизайну і образотворчого мистецтва
Харківського національного університету
міського господарства імені О.М. Бекетова
ORCID ID: 0009-0002-4153-6322
alona.nos@kname.edu.ua

СВІТЛО ЯК МЕТАФОРИЧНО-СМИСЛОВИЙ ЧИННИК В АРХІТЕКТУРНОМУ ДИЗАЙНІ: ФЕНОМЕНОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД

У статті здійснено міждисциплінарний аналіз феноменологічного підходу до архітектури з акцентом на світло-просторову категорію як засіб формування емоційного та сенсорного досвіду людини. В статті розглядається світло не лише як фізичне явище, а як засіб творення архітектурного простору, що формує його глибину та значення.

Метою дослідження є виявлення потенціалу феноменології як методу, що сприяє проєктуванню просторів, здатних викликати індивідуальні й колективні переживання. Підкреслюється, що феноменологія зосереджена на тілесному та емоційному досвіді людини в просторі через категорії світла, тіні, матеріалу й часу. У статті зазначено, що в українському архітектурному контексті цей метод тривалий час залишався поза увагою наукової дискусії, поступаючи раціоналістичним підходам. Аналіз творчості Тадао Андо, Ле Корбюзьє, та Луїса Кана демонструє, як світло структурує простір, задає настрій і формує архетипічні образи. Розглянуто також культурні аспекти використання світла від античності до готики, де воно виступало носієм символічного змісту, а також, через живописні роботи великих митців – Рембрандта і Тиціана.

Сучасна архітектура повертається до розуміння простору як сенсорного й емоційного досвіду, в якому світло слугує ключовим засобом комунікації. Особливу увагу приділено можливості інтеграції феноменології з нейронаукою для вивчення впливу світлових сценаріїв на людину. Світло в архітектурі виконує подвійну функцію: визначає фізичну структуру простору й водночас формує його емоційно-смысловий вимір. Таким чином, автори обґрунтовують важливість міждисциплінарного підходу до проєктування, що враховує як художні, так і нейрофізіологічні аспекти сприйняття простору. Застосування подібного підходу відкриває нові перспективи для створення середовищ, що не лише відповідають функціональним вимогам, а й здатні викликати глибоку особисту взаємодію з архітектурою.

Ключові слова: феноменологія, архітектура, світло, просторове сприйняття, сенсорний досвід, емоційний простір, символічне значення, природне освітлення, сакральна архітектура, архітектурне проєктування.

Kryvoruchko Natalya, Nos Alyona. LIGHT AS A SPATIAL AND SEMANTIC FACTOR IN ARCHITECTURE: A PHENOMENOLOGICAL APPROACH

The article presents an interdisciplinary analysis of the phenomenological approach to architecture with a particular emphasis on the light-spatial category as a means of shaping human emotional and sensory experience. Light is considered not only as a physical phenomenon but also as a crucial tool in the creation of architectural space, one that defines its depth and meaning.

The aim of the study is to reveal the potential of phenomenology as a method that facilitates the design of spaces capable of evoking both individual and collective experiences. It is emphasized that phenomenology focuses on the bodily and emotional experience of a person within space through the categories of light, shadow, material, and time. The article notes that in the Ukrainian architectural context, this method has long remained on the margins of academic discourse, giving way to more rationalist approaches. The analysis of the works of Tadao Ando, Le Corbusier, and Louis Kahn demonstrates how light structures space, sets the mood, and shapes archetypal images.

The article also examines the cultural aspects of using light from antiquity to the Gothic period, where it served as a bearer of symbolic meaning, as well as in the paintings of great masters such as Rembrandt and Titian. Contemporary architecture is returning to the understanding of space as a sensory and emotional experience in which light functions as a key medium of communication. Particular attention is paid to the potential integration of phenomenology with neuroscience to study the impact of lighting scenarios on human beings. In architecture, light plays a dual role: it defines the physical structure of space while simultaneously shaping its emotional and semantic dimension.

Thus, the authors justify the importance of an interdisciplinary design approach that considers both artistic and neurophysiological aspects of spatial perception. The application of such an approach opens new perspectives for creating environments that not only meet functional requirements but also enable deep personal interaction with architecture.

Key words: phenomenology, architecture, light, spatial perception, sensory experience, emotional space, symbolic meaning, natural lighting, sacred architecture, architectural design.

Актуальність і постановка проблеми.

Серед ключових факторів, що визначають емоційно-естетичне сприйняття архітектури, особливу роль відіграє світло-просторовий чинник. Світло не лише виконує утилітарну функцію, але й виступає головним засобом формування атмосфери, глибини, масштабу і тактильного сприйняття простору. Взаємодія світла і тіні створює просторові характеристики архітектурного об'єкта, метафори – візуальні коди, що швидко змінюються [1]. Людина сприймає їх на рівні пережитого досвіду, що є ключовим поняттям феноменології. Через цей досвід формується не лише особисте відчуття простору, а й культурно-колективні уявлення про архітектуру та її значення.

Попри зростаючий інтерес до феноменологічних аспектів архітектури, дослідження цієї тематики досі відбувалося опосередковано, без цілісного усвідомлення її впливу на архітектурне формоутворення. Феноменологія напряму звертається до питань переживання людського досвіду, розглядаючи його через категорії часу, простору, матеріалу та світла. У цьому контексті особливо актуальним є використання феноменологічного підходу для аналізу і дизайну архітектурного середовища, де світло є центральним елементом.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Дослідження цього аспекту розглядається в працях таких зарубіжних архітекторів і філософів, як Ю. Палласмаа, Т. Андо, П. Цумтор,

С. Холл, К. Скарпа, А. Перес-Гомес та інші. Водночас в українському архітектурному дискурсі феноменологія як підхід залишається terra incognita. Винятки становлять роботи таких архітекторів, як В. Антонова, С. Шубович, М. Блінової, О. Фоменко, Н. Криворучко, які підкреслювали важливість дослідження нематеріальної енергетичної складової архітектурного середовища [2-5].

Мета статті: Розкрити потенціал феноменологічного методу в аналізі та формуванні нових культурних і соціальних значень сприйняття архітектурного середовища через світло-просторові категорії архітектури, розглядаючи їх як пережитий досвід людини. Дослідження спрямоване на виявлення ролі світла у створенні сенсорного, емоційного та когнітивного зв'язку між людиною і простором, а також на оцінку перспектив його використання в сучасній архітектурній практиці.

Задачі статті. Розкрити феноменологічний метод, що фокусується на досвіді людини, та обґрунтувати його актуальність для архітектурної теорії і практики.

Ці завдання дозволять глибше зрозуміти взаємодію світла, простору і людського досвіду, а також сформулювати методологічні засади використання феноменології у сучасній архітектурній практиці.

Основний текст. Людський досвід є основою зорового сприйняття та творення. Він визначає спосіб взаємодії людини з навколишнім світом та її відчуття реальності за

допомогою метафоричного візуального коду. Антропогенне середовище, соціум, політичні, культурні, етнічні та релігійні особливості формують людську особистість, а тому кожен акт креації митця є віддзеркаленням його світоглядного бачення, що, у свою чергу, впливає на формування картини світу та емоційного досвіду інших людей.

Саме усвідомлення суб'єктивності переживань та їхньої ролі у пізнанні реальності призвело до появи феноменології – філософського методу, який розглядає людський досвід як ключовий фактор формування свідомості. Наприкінці XIX – початку XX століття феноменологія виокремлюється як самостійний напрям, що зосереджується на дослідженні структур свідомості та явищ, які проявляються в актах мислення, сприйняття та рефлексії.

Термін «феноменологія» походить від грецьких слів *phainomenon* – «те, що з'являється», та *logos* – «вивчення» або «наука». Едмунд Гуссерль, основоположник цього методу, наголошував на тому, що реальність пізнається через пережитий досвід [6].

Його підхід розвинув і адаптував Мартін Гайдеггер. Він використав феноменологію для аналізу буття, наголошуючи на тому, що людина існує у світі не ізольовано, а як частина динамічного процесу, в якому вона взаємодіє з простором, іншими людьми та власним внутрішнім «Я». У своїх дослідженнях він розглядає її як спосіб осягнення існування [7].

Феноменологічний підхід відіграв важливу роль у розвитку екзистенціалізму. Жан-Поль Сартр переніс феноменологію у площину індивідуальної свободи. Він розглядав людину як автора власного існування, стверджуючи, що кожен формує себе через власні вибори, дії та рішення. Для Сартра феноменологія стає інструментом осмислення людської суб'єктивності та відповідальності за власну долю.

Еммануель Левінас розвинув феноменологічну концепцію у напрямку етики. Він пропонував бачення феноменології як етики першої філософії, в якій відповідальність за Іншого стає визначальною основою людського існування [8].

Не менш значущим для феноменології є внесок Альфреда Шютца, який вивчав структури сенсу в повсякденному житті. Він звертав увагу на інтерсуб'єктивний характер досвіду, тобто те, що наше сприйняття реальності формується через взаємодію з іншими людьми. Ця ідея має особливе значення для розуміння архітектурного простору, оскільки кожен архітектурний об'єкт не просто існує, а переживається у соціальному контексті [9].

Таким чином, феноменологія як філософський та міждисциплінарний метод не є єдиним, жорстко визначеним підходом, а має широкий спектр інтерпретацій залежно від застосування у різних дисциплінах. Проте, незмінним для всіх феноменологічних концепцій залишається центральне питання людського переживання як основи гуманістичного розуміння світу [10-12].

Феноменологія не лише досліджує, як ми бачимо реальність, а й як ми її переживаємо, які емоційні, метафоричні, етичні та когнітивні реакції вона у нас викликає. Саме тому цей метод набув широкого застосування в сучасній зарубіжній архітектурі, де простір, світло, матеріал і структура визначають глибину людського досвіду та формують відчуття присутності у світі.

В міждисциплінарному середовищі феноменологічний підхід сприймається як метод формування комплексних пояснень конкретного людського досвіду, загальної реальності та повсякденного життя. Для феноменологів важливий є акт пережитого досвіду, де «пережитий» є реальною свідомо-фіксованою дією, а не просто актом проходження певного просторово-часового відрізка життя. Такий підхід дає відповідь на ряд питань, які однаково можуть бути актуальними для різних сфер дослідження та стати універсальним базисом для формування тих чи інших уявлень. Так, наприклад, **питання сприйняття людиною світла є одночасно актуальним у культурологічному, психічному, медичному, соціальному, архітектурному й інших контекстах.** Щодо архітектурного поля досліджень, одразу варто відмітити, що феноменологи розглядали досвід світла в нерозривному зв'язку з простором та взаємним впливом цих

структур одна на одну, таким чином апелюючи до світла в просторі і світло-просторових характеристик середовища.

Мартін Хайдеггер у своїй роботі «Буття і час» досліджував екзистенціальну природу світла, його значення у формуванні нашого досвіду світу та нашого розуміння буття [7].

Світло, у розумінні Гайдеггера, може символізувати процес, за допомогою якого речі і їх латентний сенс стають видимими, розкриваються та стають зрозумілими. Він також стверджував, що простір – це не просто абстрактна місткість, а тісно пов'язаний з людським існуванням. Хайдеггер досліджував, як ми живемо в просторі і як наше розуміння простору пов'язане з нашим буттям у світі [7].

Таким чином, можна узагальнити, що роль світла у дослідженні і формуванні людського досвіду є однією з найбільш визначальних. На ряду з Гуссерлем та Хайдеггером це також добре розуміли та висвітлили у своїх роботах багато інших феноменологів. Світло у них є:

1. Умовою видимості об'єктів, явищ і можливості взаємодії з ними;

2. Інструментом виявлення і сприйняття просторово-часових категорій людиною;

3. Фактором формування і розуміння семантично-сміслових характеристик простору і середовища.

В контексті дослідження формування людського досвіду, зокрема і за допомогою світла, актуальним є питання, чому світло як явище має такий великий вплив на людське сприйняття. Перш за все це пов'язано з нерозривним і тісним зв'язком між людиною і світлом як таким. Воно є умовою і ознакою нашого життя. Світло часто асоціюється з божественними силами, творінням, просвітленням і вічною боротьбою між світлом і темрявою.

У релігії Древнього Єгипту бог сонця Ра є центральною фігурою в давньоєгипетській міфології. Подорож Ра по небу символізує цикл життя, смерті та відродження. Сонце як символ світла мало важливе місце в обрядах і похоронних віруваннях єгиптян [13].

Міфологія Майя представляє Кініч Ахау як бога сонця, який асоціюється зі світлом і теплом. Ритуали та церемонії проводилися

на честь бога сонця, і сонячні події відігравали вирішальну роль у календарях і релігійних практиках майя [14].

У зороастризмі Древнього Вавилону Ахура Мазда є верховним богом, який асоціюється зі світлом, мудрістю та добротою. Аріман, супротивник, асоціюється з темрявою і хаосом. Космічна боротьба між Ахура-Маздою і Аріманом також символізує боротьбу між світлом і темрявою [15].

Так само у скандинавській міфології Бальдер асоціюється зі світлом, красою та чистотою. Його смерть і подальше повернення символізують цикли життя, смерті та воскресіння. Космічне дерево Іггдрасіль часто розглядається як символ зв'язку між різними царствами [16].

Індуїзм наголошує на концепції внутрішнього світла і розвитку. Джіотірлінга, що представляє Господа Шиву, є символом божественного світла. Прагнення до самореалізації та просвітлення часто описується як пробудження внутрішнього світла (Джйоті) всередині [17].

Затемнення, як сонячні, так і місячні, часто трактувалися символічно в африканських культурах. Тимчасове блокування світла під час затемнення розглядалося як космічна подія, що відображала циклічний характер життя, трансформацію та взаємодію протилежних сил.

У християнстві світло має значне символічне та теологічне значення, спираючись на різні біблійні уривки та богословські традиції. Філософія світла в християнстві часто охоплює як метафоричні, так і метафізичні виміри, наголошуючи на темах божественного одкровення, духовного просвітлення та контрасту між світлом і темрявою.

Так само і в юдаїзмі світло асоціюється з присутністю Бога. Менора, канделябр із дев'яти гілок, є важливим символом у єврейській традиції. Його запалюють під час святкування Хануки, символізуючи чудо, як масло зберігається в Храмі протягом восьми днів [18].

Метафорично світло представлено в ісламі, як представлення Божого керівництва. Коран часто називають «світлом», який забезпечує освітлення та напрямок. Термін «Noor»

(світло) використовується для опису божественного саява, пов'язаного з Богом [19].

У буддизмі світло є символом просвітлення. Будду часто зображують із сяючою аурую, що символізує духовне просвітлення. Концепція просвітлення (Бодхі) тісно пов'язана з розвіюванням невігластва та пробудженням мудрості людини [20].

Корінна релігія Японії – синтоїзм часто асоціює поняття священності з природними елементами, зокрема світлом. Богиня Сонця Аматерасу є центральним божеством, і світло вважається проявом її божественної присутності [21].

Певні спільні риси присутні в різних сферах мистецтва – літературі, картинах, скульптурах, кінематографі, театрі та багато інших проявах людської діяльності. Наприклад, за допомогою різних прийомів використання і зображення світло-просторових градацій, художники передають ті чи інші смисли, впливаючи на емоційний і психологічний стан глядача, тим самим апелюючи до нього, до його духовних цінностей та світосприйняття. В картині «Покликання Святого Матвія» (1599–1600) італійський художник епохи бароко Караваджіо (рис. 1), відомий своєю технікою світлотіні, використовує контраст – інтенсивне світло з глибокими тінями. На картині сильне джерело світла з правого верхнього кута висвітлює сцену у нижньому лівому куті. Це створює світлову діагональ, яка протистоїть глибокій темряві у протилежних кутах картини. Цей прийом створює різкий контраст між світлом і тінню.

Інтенсивне світло падає на фігури в центрі композиції, висвітлюючи максимально їх обличчя, які візуально зв'язані світлом з витягнутою рукою Ісуса. Використовуючи контраст світла і темряви, Караваджіо заго-строє проблему матеріального і духовного. Караваджіо фіксує потужний момент духовного пробудження. Діючи в суворому, реалістичному середовищі, Христос вказує на Матвія, збирача податків, запрошуючи його слідувати за ним. Картина висвітлює божественне, що входить у повсякденне життя, наголошуючи на трансформаційній силі віри та роблячи духовність доступною для всіх.

Світло у Караваджіо – це духовність і шанс вийти з темряви, і йти за тим, хто несе і випромінює світло. Контраст і світлова діагональ підсилює драматизм сцени. Матвій, як і кожна людина, стоїть перед вибором. Інтенсивне світло додає відчуття безпосередності та зосередженості, посилюючи емоційний вплив моменту вибору.

Сюжет картини «Покликання Святого Матвія» показує смислову боротьбу особистого вибору життєвого покликання Матвія і становлення його у якості Святого, послідовника Ісуса, як перехід від образу до метаобразу, від смислу до метасмислу на основі «переживання» цієї боротьби як своєї [22].

Яскравим прикладом майстерного застосування світла є картина «Даная» Рембрандта. Художник демонструє виняткове використання світла як прояву безмежної любові. Тут світло – це любов, яка передається особливим способом: джерело світла не є очевидним, воно ніби існує в самому просторі полотна. Щоб створити емоційний ефект очікування кохання, Рембрандт покриває фігуру Данаї струменевим світлом, що омиває її м'яким, розсіяним саявом. Це освітлення, яке здається майже матеріальним, створює відчуття інтимності та тепла, підкреслюючи ніжну та вразливу природу моменту.

Однак, світло в картині «Даная» не є лише символом очікування коханого. Воно трансформується у метафору надматеріальної любові. Це м'яке саяво можна розглядати як прояв божественного або трансцендентного світла, що поєднує земну сцену з духовним виміром. У цьому випадку світло перетворюється із символу в метасимвол – воно не просто освітлює сцену, а змушує глядача пережити її на рівні глибоких емоційних відчуттів. Це відчуття споріднене з тим, що використовується в архітектурі, коли світло стає медіатором між внутрішнім і зовнішнім світом, створюючи особливий емоційний настрій і просторову динаміку – візуальний код духовної любові [23].

Ще одна інтерпретація образу Данаї з'являється у картині Тиціана. Художник також використовує теплу та сяючу палітру, щоб передати відчуття світлового омивання

фігури Данаї. Золоті тони створюють атмосферу розкоші та чуттєвості, підсилюючи міфологічний та еротичний контекст сцени. Джерело світла у композиції Тиціан формує у вигляді золотих монет.

Попри схожість підходів до світла, метод його зображення у двох картинах радикально відрізняється. У Рембрандта світло розсіюється, формуючи м'яке сяйво, яке символізує очікування і невидиме божественне начало. У Тиціана ж божественне – прихід Зевса до Данаї – матеріалізується у вигляді дощу з золотих монет, які ловить нянька з розірваної світлом темряви. У цьому контексті золоті монети, що виблискують, стають метафорою корпускул світла, які формують чітку матеріальну взаємодію із простором [24].

Як і великі художники, архітектори використовують світло як засіб передачі досвіду, емоцій, семантичних і образно-метафоричних сенсів. Світло не просто висвітлює простір – воно його формує, задає атмосферу, глибину та емоційну складову. Тому постають ключові питання: як архітектори минулого визначали естетичні та емоційно-психологічні якості архітектурного простору? Наскільки точними та передбачуваними були емоційні переживання людей? Якими архітектурними прийомами вони формувалися?

Дизайн храмів, таких як Карнакський комплекс та храми Абу-Сімбел, були узгоджені з рухом Сонця. Масштабні масивні будівлі освітлювалися, створюючи світлові контрасти, що формували макромасштабні співвідношення між божественним і мікромасштабом людини, породжуючи трагедійні метафори її залежності від волі фараона. Це не лише інженерне рішення – такий підхід апелював до релігійної системи та міфології єгиптян, формуючи їх глибокий сенсорний досвід.

У Стародавній Греції світло передавало іншу метафору. Парфенон на Афіньському акрополі став архітектурним символом золотого віку Перикла, періоду рівноваги, гармонії та стабільності. Його світло-просторові градації відображають велич і досконалість пропорцій. Орієнтація будівлі та ретельне розташування колон дозволяли світлу грати на поверхнях храму, створюючи динамічну

взаємодію між світлом і тінню. Це не лише підсилювало естетичну виразність храму, але й викликало емоційне залучення відвідувачів, сприяючи переживанню гармонії як візуального, так і духовного феномену [25-26].

У Стародавній Японії приблизно в одинадцятому столітті, коли унікальна культура Японії досягла повного розквіту, почалося будівництво будівель в стилі *сінден-зукурі*. Цей розгалужений будинок стояв посеред великого саду і його кімнати з'єднувалися довгими коридорами, що давало мешканцям насолоджуватися сезонними подіями та красою природи. Головний принцип цієї архітектури було нюансне освітлення, яке створювало атмосферу єдності та внутрішнього заглиблення. Натуральне використання дерева, соломи та структура житла відкривали яскраві, насичені світлом природні простори, що наповнювали затемнені інтер'єри, створюючи відчуття єдності з природою. Так підкреслювалась головна роль природи, її культ і цінність у життєдіяльності людини.

Таким чином, гра світла і тіні, що використовується в архітектурі різних культур, є не лише естетичним прийомом, а й засобом створення емоційного досвіду та передачі глибинних смислів.

Одним із найвиразніших прикладів зв'язку в аспекті сакральної архітектури середньовіччя, є відношення між неоплатонічною філософією та світловою символікою готичної архітектури. Світло в готичі розглядається не лише як фізичне явище, а як метафізичний та сенсоутворюючий чинник, що відповідає за трансцендентальне переживання простору.

Неоплатонізм, започаткований у III ст. неоплатоніком Плотіном і розвинений його послідовниками, ґрунтується на ідеї Єдиного (Тотального Абсолюту), з якого походить усе буття шляхом послідовних еманцій. Світло у цьому контексті виступає першою і найчистішою еманцією Єдиного – знаком присутності вищої реальності, джерелом буття та істини. Цей онтологічний підхід до світла як до прояву Божественного справив глибокий вплив на формування християнської містичної традиції, особливо у творах Діонісія Ареопігита.

У текстах Діонісія, якого цитували та інтерпретували богослови XII століття (зокрема у абатстві Сен-Дені), Бог визначається як «надсвітло», а все фізичне світло – як символ Його невидимого сяйва. Це розуміння стало ключовим ідеологічним підґрунтям для розвитку готичної архітектури, зокрема у формуванні її світлового концепту. У храмових спорудах готичного стилю – таких як Сен-Дені, Нотр-Дам де Парі, собори Шартра, Ам'єна чи Бове – світло набуває функції не лише ілюмінації, але й містичного посередника між небом і землею.

Готичне світло, трансформоване через вітражі, виконує подвійну функцію: воно, з одного боку, створює відчуття дематеріалізації простору, а з іншого – транслює божественну присутність через гру кольору, інтенсивності та фільтрації. Таким чином, архітектурний простір втрачає суто геометричне трактування і перетворюється на символічну структуру, у якій вертикальна динаміка, спрямована до неба, підкреслює онтологічну ієрархію буття.

Характерна для неоплатонізму ідея сходження душі до Єдиного через споглядання світла отримала архітектурну репрезентацію у готичних інтер'єрах. Висхідна вертикальність, складна гра світлотіні, структурна ритміка колон та нервюр – все це формує метафізичне середовище, покликане пробудити у людини відчуття трансцендентного.

Отже, світловий концепт готичної архітектури значною мірою ґрунтується на філософських положеннях неоплатонізму, зокрема у трактуванні світла як божественної еманации. Така взаємодія філософії, теології та архітектурної практики є виявом глибокої інтеграції духовного та матеріального, що забезпечила готиці її унікальне місце в історії архітектури та культури загалом [27].

У сфері архітектурного проєктування феноменологічний підхід дає змогу глибше осмислити досвід перебування людини в просторі, зокрема в контексті емоційного і сенсорного сприйняття архітектурного середовища. Феноменологія дозволяє зосередитися не лише на фізичних параметрах простору, а й на тому, як ці параметри впливають на особисті

відчуття, настрої, спогади та емоційні стани користувача. У цьому контексті її можна розглядати як метод описового та інтерпретаційного аналізу архітектурних переживань, що виникають під впливом просторових якостей і взаємодії людини з антропогенним середовищем.

Особливо значущою є роль світла у формуванні такого досвіду. Світло в архітектурі постає не лише як фізичний феномен, а як інструмент вираження, який структурує простір, підкреслює його ритм, форму, матеріальність і створює відповідну атмосферу. У феноменологічному вимірі світло набуває здатності впливати на індивідуальне сприйняття архітектури та формувати емоційний зв'язок між людиною і простором.

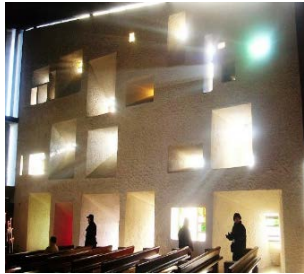
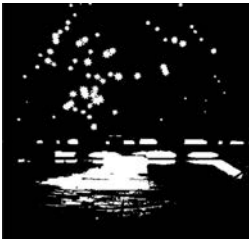
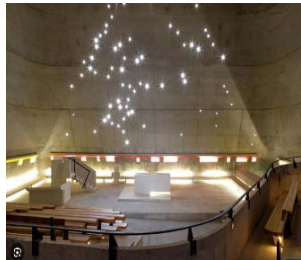
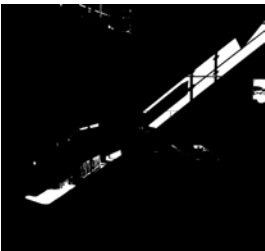
Цей підхід активно використовували багато видатних архітекторів, серед яких Ле Корбюзьє, Луїс Кан і Тадао Андо. Їхні проєкти демонструють, як через взаємодію світла з формою, матеріалом та композицією створюється глибоко емоційне, часто навіть медитативне середовище, що сприяє не лише естетичному, а й екзистенційному досвіду перебування у просторі. Феноменологія світла у Ле Корбюзьє демонструє його глибоке розуміння того, як світло може трансформувати простір і впливати на сприйняття людей. Архітектор ввів ідею «Promenade Architecturale» (архітектурної набережної), концепції, де пересування будівлею є ретельно спланованою подорожжю (табл. 1).

Світло відіграє в цьому вирішальну роль, оскільки воно веде відвідувача крізь простір, підкреслюючи ключові архітектурні елементи та створюючи відчуття відкриття. Його роботи залишаються актуальними і надихаючими для сучасних архітекторів, які прагнуть використовувати світло як потужний інструмент для створення значущих і естетично привабливих просторів. Природне світло в таких будівлях, як вілла Савойя та каплиця Нотр-Дам-дю-О дає можливість визначати просторовий досвід і сформувати складну метафору [28].

Луїс Кан залишив великий спадок у сфері архітектури, поєднуючи сучасні технології з вічними цінностями. Кан вважав, що світло

Таблиця 1

Світло в архітектурних проєктах Ле Корбюзьє

Світло-просторовий візуальний код	Інтерпретація візуального коду	Фото інтер'єру
	Церква Нотр-Дам-дю-О Один із найбільш знакових проєктів Ле Корбюзьє. Використання світла через різні розміри і форми вікон створює драматичний ефект і підкреслює духовно-енергетичну категорію простору.	
	Unité d'habitation Тунель – світло і простір формує шлях руху людини до світла; рух посилюється введенням у простір світло-кольорових ритмічних плям, де зелений колір – надія і спокій, червоний – динаміка і активність	
	Церква Святого Петра Використання природного світла для підкреслення архітектурних форм і створення духовної атмосфери через дрібні отвори, що створюють ефект космосу	
	Maison La Roche-Jeanneret Будинок-галерея, де світло проникає через горизонтальні вікна, створюючи акцентні промені, роблячи простір графічним	

є «даром усіх присутностей» [29, с. 87], і він використовував його, щоб формувати простір і надавати йому значення (табл. 2).

Він часто наголошував на взаємодії світла й тіні, створюючи простори, де світло визначало межі та характер кімнати. Його роботи демонструють унікальне розуміння світла, простору та матеріалів, що робить його

проєкти не тільки функціональними, але й естетично привабливими і духовно збагачуючими. Його філософія створення архітектури, яка відповідає потребам людей і гармонійно інтегрується в природне середовище, залишається актуальною і наслідуваною.

Тадао Андо, відомий японський архітектор, славиться своїм майстерним використанням

світла в архітектурі. На його підхід до світла глибоко вплинула традиційна японська естетика та його власна мінімалістична філософія дизайну.

Андо часто використовує природне світло, щоб створити м'яке розсіяне освітлення у своїх будівлях [30]. Він ретельно розглядає орієнтацію та розташування вікон, мансардних вікон і отворів, щоб дозволити сонячному світлу проникати в простір контрольованим і навмисним чином (табл. 3).

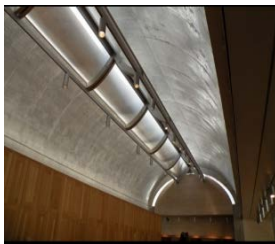
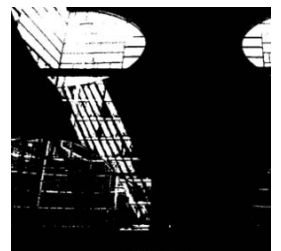
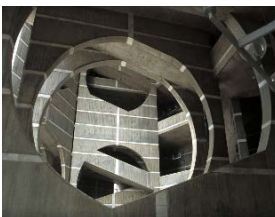
Світло, що проникає в його будівлі, змінює якість та інтенсивність, створюючи динамічне середовище, яке реагує на природу. У таких проєктах, як Церква світла та Церква на воді, Андо використовує світло, щоб викликати відчуття духовності та споглядання. Взаємодія світла та архітектури в цих приміщеннях

покликана викликати емоційну реакцію, часто змушуючи світло відчувати себе священним або божественним.

У творчості Тадао Андо простежується глибокий перехід від матеріального розуміння архітектури до створення енергетично-смислового середовища. Його проєкти не зосереджуються на складній формі чи декоративності, а надають перевагу взаємодії світла, тиші та пустоти. Андо розглядає архітектурний простір як сцену внутрішнього діалогу між людиною та навколишнім середовищем, де природне світло слугує основним засобом вираження. У його роботах матерія – бетон, дерево, скло – стає фоном для дії нематеріального: ритму світла, руху часу, дотику тіні. Таким чином архітектура набуває здатності формувати емоційний і духовний досвід, перетворюючи простір на

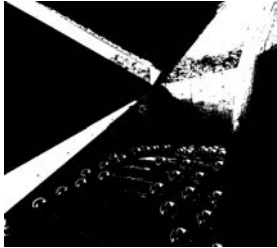
Таблиця 2

Світло в архітектурних проєктах Луїса Кана

Світло-просторовий візуальний код	Інтерпретація візуального коду	Фото інтер'єру
	Salk Institute for Biological Studies Світло формує шлях руху, створюючи світловий коридор, а також різко розрізає простір, роблячи його графічним	
	Kimbell Art Museum Склепінні дахи з прорізами для природного світла. Денне світло м'яко проникає в галереї, при цьому акцентно створюючи відчуття свічення і невагомості стелі	
	National Assembly Building of Bangladesh Великі геометричні форми, контрасти світла і тіні, використання місцевих матеріалів створює відчуття матеріальності і графічності простору	

Таблиця 3

Світло в архітектурних проєктах Тадао Андо

Світло-просторовий візуальний код	Інтерпретація візуального коду	Фото інтер'єру
	Художній музей Створення ефекту осяяння промінням простору створює атмосферу таємничості і просвітлення, де його «джерелом» виступає пейзаж за вікном, тобто природне середовище	
	Церква світла Бетонна оболонка будівлі розділена масивним хрестом – єдиним джерелом природного світла в залі – створює відчуття неземного досвіду	
	Музей мистецтв Мінімалістичні графічні світлові плями ніби прожектор, що розрізає реальність і об'єм. Він є фокусом, а його джерелом і точкою виступає природа навколо	

середовище, що промовляє до людини не через обсяг, а через сенс.

Висновки. Дослідження феноменологічного підходу до світло-просторових категорій в архітектурі підтверджує, що світло не лише формує простір у фізичному розумінні, а й визначає його сенсорне, емоційне, символічне та метафоричне наповнення. Воно є не лише засобом освітлення, а й фундаментальним інструментом формування архітектурного середовища, яке людина переживає тілесно, емоційно і ментально.

Світло в архітектурі виконує подвійну роль:

- Формуючу – визначаючи просторові межі, підкреслюючи текстури, структуруючи композицію;
- Феноменологічну – взаємодіючи з людським сприйняттям, викликаючи певні відчуття та метафори, створюючи глибокий сенсорний досвід.

Таким чином, розгляд світла лише через фізичні характеристики і нормативні вимоги є надмірним спрощенням. Світло в архітектурі

має багатшаровий вплив, що включає просторову, емоційну, символічну та когнітивну складові, які визначають спосіб, у який людина переживає архітектурне середовище.

Світло як інструмент формування архітектурного середовища

1. Визначення простору

– Світло є ключовим фактором моделювання простору, визначаючи його межі, глибину, ієрархію зон та структурний ритм.

2. Формування атмосфери та настрою

– Освітлення впливає на емоційне наповнення простору: м'яке розсіяне світло створює відчуття спокою, тоді як контрастне та динамічне світло може викликати відчуття драми або напруги.

3. Керування рухом

– Світло може бути інструментом орієнтації, допомагаючи інтуїтивно визначати шлях через архітектурний простір та організовувати сценарій його «переживання».

4. Скульптурний ефект світла

– Взаємодія світла та тіні розкриває об'ємність форм, підкреслює матеріальність і фактуру, надаючи будівлі динамічної пластичності.

Феноменологічне значення світла в архітектурі

1. Сприйняття часу

– Зміни природного світла протягом доби дозволяють людині відчувати плин часу у просторі.

– У проєктах Тадао Андо чи Ле Корбюзьє це використовується як спосіб зв'язку людини з природними ритмами та складними метафорами.

2. Сенсорне сприйняття матеріальності

– Світло дає можливість відчутти текстуру, надаючи матеріалам різні характеристики в залежності від кута падіння світла.

3. Створення ефекту присутності

– Гра світла і тіні робить простір живим і динамічним, викликаючи переживання власної присутності в ньому.

4. Суб'єктивний досвід світла

– Спосіб, у який людина сприймає світло, є унікальним і особистим, що робить архітектуру відкритою для різних інтерпретацій та глибокого сенсорного залучення.

Використання феноменології світла дозволяє краще зрозуміти механізми формування

глибоких емоційних зв'язків між людиною і архітектурним середовищем. Однак цей метод має як сильні, так і слабкі сторони:

Переваги:

– Глибоке розуміння сенсорного та психологічного впливу архітектури;

– Можливість створення максимально гуманістичних, емоційно та духовно наповнених просторів.

Недоліки:

– Важко формалізувати і кількісно виміряти вплив світла у феноменологічному аспекті;

– Часто сприймається не як об'єктивний метод, а як культурологічний і художній підхід, що ускладнює його інтеграцію в нормативні параметри архітектури.

Новим вектором досліджень взаємодії людини з архітектурним простором стає поєднання феноменології з нейронаукою, що отримало назву нейрофеноменологія.

1. Використовуючи методи нейронауки, це направлення дозволяє:

– Досліджувати нейронну активність у відповідь на певні світлові сценарії;

– Вимірювати фізіологічні реакції на різні архітектурні простори (ЧСС, активність мозку, рівень стресу/спокою).

Це відкриває можливість перетворення феноменологічного досвіду в кількісні параметри, що робить його практично застосовним у сучасному архітектурному проєктуванні.

Феноменологія світла в архітектурі підтверджує, що сприйняття простору не є лише фізичним процесом, а глибоко сенсорним, емоційним та когнітивним явищем. Світло як ключовий архітектурний елемент не тільки формує середовище, а й визначає його символіку, атмосферу та переживання людини. Феноменологічний підхід дає можливість проєктувати емоційно резонансні, гуманістичні та інтегровані в культурний контекст простори.

Інтеграція феноменології з нейронаукою відкриває перспективи об'єктивного аналізу сприйняття світла, що може призвести до нового рівня якості архітектурного середовища.

Таким чином, феноменологічний метод у вивченні світло-просторових категорій архітектури не лише розкриває глибину людського досвіду, а й дає інструменти для проєктування просторів, які впливають на сенсорне, емоційне та соціальне сприйняття людини.

Література:

1. Дженкс Ч. The Language of Post-Modern Architecture. Нью-Йорк : Rizzoli Intl Pubns, 1988. 144 с.
2. Архітектурна типологія культових споруд. URL: <https://science.lpnu.ua/sites/default/files/journal-paper/2019/nov/19614/26.pdf>
3. Архітектурні особливості культових будівель. URL: <https://repository.knuba.edu.ua/server/api/core/bitstreams/8a8c9113-53f2-47b9-bc9d-66bd9248ae6e/content>
4. Символіка візуального образу в сакральній архітектурі. URL: <https://elpis.uwb.edu.pl/index.php/Elpis/article/download/67/81>
5. Архітектура культових об'єктів. URL: https://vlp.com.ua/files/10_5.pdf
6. Фарбер М. The Foundation of Phenomenology. Edmund Husserl and the Quest for a Rigorous Science of Philosophy. Нью-Йорк : Рутледж, 1962. 595 с.
7. Dowling M., Millar M., Horrigan-Kelly M. Understanding the Key Tenets of Heidegger's Philosophy for Interpretive Phenomenological Research. URL: <https://doi.org/10.1177/1609406916680634>
8. Calhoun R. Existentialism, Phenomenology, and Literary Theory. URL: <https://doi.org/10.2307/3196789>
9. Rasid R., Djafar H., Santoso B. Alfred Schutz's Perspective in Phenomenology Approach: Concepts, Characteristics, Methods and Examples. URL: <https://doi.org/10.51601/ijersc.v2i1.18>
10. Сакральні архетипи в архітектурі. URL: <https://repository.knuba.edu.ua/bitstream/987654321/3983/1/25.pdf>
11. Історичні аспекти релігійної культури України. URL: <https://periodicals.karazin.ua/uahistory/article/view/10700>
12. Морально-теологічні проблеми філософії. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/MTP_2017_63_33.pdf
13. Richards L. The Ancient Egyptian Conception of God: From the Predynastic Through the Old Kingdom (ca. 3800–2135 B.C.E.). URL: <https://doi.org/10.25159/2663-6573/7244>
14. Harrison-Buck E. Maya Religion and Gods: Relevance and Relatedness in the Animic Cosmos. URL: https://www.researchgate.net/publication/280881303_Maya_Religion_and_Gods_Relevance_and_Relatedness_in_the_Animic_Cosmos
15. Hooke S. Babylonian and Assyrian Religion. URL: <https://archive.org/details/babylonianandass032592mbp>
16. Bäckström A. Religion in the Nordic Countries: Between Private and Public. URL: <https://doi.org/10.1080/13537903.2014.864804>
17. Hewamanage W., Sang J. Mythology of Gods: Origin and Development of the Concept of Gods in Indian Religion. URL: https://www.researchgate.net/publication/306358714_Mythology_of_Gods_Origin_and_Development_of_the_Concept_of_Gods_in_Indian_Religion
18. Łoziński K. The Jewish Symbols. URL: <https://doi.org/10.1515/pn-2016-0014>
19. Suri N., Tanjung M. Metaphor and Symbolism in the Language of the Quran: A Linguistic Study on the Concept of Tauhid (Analysis of Surah al-Fatihah). URL: <https://doi.org/10.46222/pharosjot.106.3>
20. Thakuri L., Ranjit M. Symbolism: A Case Study in Buddhist Architecture. URL: https://www.researchgate.net/publication/355095505_SYMBOLISM_A_CASE_STUDY_IN_BUDDHIST_ARCHITECTURE
21. Teeuwen M., Scheid B. Tracing Shinto in the History of Kami Worship Editors' Introduction. URL: <https://doi.org/10.18874/jjrs.29.3-4.2002.195-207>
22. Puttfarken T. Caravaggio's 'Story of St Matthew': A Challenge to the Conventions of Painting. URL: <https://doi.org/10.1111/1467-8365.00101>
23. Kauffman I. Seeing The Light: Rembrandt's Religion – Introduction. URL: https://www.academia.edu/12153733/Seeing_The_Light_Rembrandts_Religion_Introduction
24. Abrahams S. Titian's Danae (all versions). URL: https://www.academia.edu/9241623/Titian_s_Danae_all_versions
25. Ramzy N. The genius loci at the great temple of abu simbel: hermeneutic reading in the architectural language of ancient egyptian temples of ramses ii in nubia. URL: <https://doi.org/10.14795/j.v2i2.106>
26. Sudesh S. Temple of Karnak – A Study Report. URL: https://www.academia.edu/35529636/Temple_of_Karnak_A_Study_Report
27. Reynolds A. The Development of Stained Glass in Gothic Cathedrals. URL: https://www.researchgate.net/publication/353355145_The_Development_of_Stained_Glass_in_Gothic_Cathedrals
28. Josh A. Phenomenology and Le Corbusier. URL: https://www.academia.edu/9331836/Phenomenology_and_Le_Corbusier
29. Kweon T. A Critical Study on Louis I. Kahn's 'The Essence of Architecture' with the Perspective of N. Hartmann's Aesthetics. URL: <https://doi.org/10.7738/JAH.2013.22.4.045>

30. Shirazi M. Architectural theory and practice, and the question of phenomenology (the contribution of Tadao Ando to the phenomenological discourse). URL: <https://www.researchgate.net/publication/283270452>

References:

1. Jencks, C. (1988). The language of post-modern architecture. New York: Rizzoli Intl Pubns.
2. Lviv Polytechnic National University. (2019). Arkhitekturna typolohiia kultovykh sporud [Architectural typology of cult buildings]. Retrieved from: <https://science.lpnu.ua/sites/default/files/journal-paper/2019/nov/19614/26.pdf> [in Ukrainian].
3. Kyiv National University of Construction and Architecture. (n.d.). Arkhitekturni osoblyvosti kultovykh budivel [Architectural features of cult buildings]. Retrieved from: <https://repository.knuba.edu.ua/server/api/core/bitstreams/8a8c9113-53f2-47b9-bc9d-66bd9248ae6e/content> [in Ukrainian].
4. Elpis. (n.d.). Symvolika vizualnoho obrazu v sakralnii arkhitekturi [Symbolism of visual image in sacred architecture]. Retrieved from: <https://elpis.uwb.edu.pl/index.php/Elpis/article/download/67/81> [in Polish].
5. VLP. (n.d.). Arkhitektura kultovykh ob'ektiv [Architecture of cult objects]. Retrieved from: https://vlp.com.ua/files/10_5.pdf [in Ukrainian].
6. Farber, M. (1962). The foundation of phenomenology: Edmund Husserl and the quest for a rigorous science of philosophy. New York: Routledge.
7. Dowling, M., Millar, M., & Horrigan-Kelly, M. (2016). Understanding the key tenets of Heidegger's philosophy for interpretive phenomenological research. *International Journal of Qualitative Methods*. <https://doi.org/10.1177/1609406916680634>
8. Calhoun, R. (1963). Existentialism, phenomenology, and literary theory. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 22(1), 5–15. <https://doi.org/10.2307/3196789>
9. Rasid, R., Djafar, H., & Santoso, B. (2021). Alfred Schutz's perspective in phenomenology approach: Concepts, characteristics, methods and examples. *International Journal of Educational Research & Social Sciences*, 2(1). <https://doi.org/10.51601/ijerse.v2i1.18>
10. Kyiv National University of Construction and Architecture. (n.d.). Sakralni arkhetypy v arkhitekturi [Sacred archetypes in architecture]. Retrieved from: <https://repository.knuba.edu.ua/bitstream/987654321/3983/1/25.pdf> [in Ukrainian].
11. Karazin National University. (n.d.). Istorychni aspekty relihiinoi kultury Ukrainy [Historical aspects of Ukrainian religious culture]. Retrieved from: <https://periodicals.karazin.ua/uahistory/article/view/10700> [in Ukrainian].
12. National Library of Ukraine. (2017). Moralno-teolohichni problemy filosofii [Moral-theological issues in philosophy]. Retrieved from: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/MTP_2017_63_33.pdf [in Ukrainian].
13. Richards, L. (2020). The ancient Egyptian conception of God: From the Predynastic through the Old Kingdom (ca. 3800–2135 B.C.E.). *Journal for Semitics*, 29. <https://doi.org/10.25159/2663-6573/7244>
14. Harrison-Buck, E. (2015). Maya religion and gods: Relevance and relatedness in the animic cosmos. *Journal of Cognition and Culture*, 15(3), 115–129. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/280881303_Maya_Religion_and_Gods_Relevance_and_Relatedness_in_the_Animistic_Cosmos
15. Hooke, S. (1953). Babylonian and Assyrian religion. Retrieved from: <https://archive.org/details/babylonianandass032592mbp>
16. Bäckström, A. (2014). Religion in the Nordic countries: Between private and public. *Approaching Religion*, 4(2), 29–42. <https://doi.org/10.1080/13537903.2014.864804>
17. Hewamanage, W., & Sang, J. (2015). Mythology of gods: Origin and development of the concept of gods in Indian religion. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/306358714_Mythology_of_Gods_Origin_and_Development_of_the_Concept_of_Gods_in_Indian_Religion
18. Łoziński, K. (2016). The Jewish symbols. *Porównania*, 6. <https://doi.org/10.1515/pn-2016-0014>
19. Suri, N., & Tanjung, M. (2024). Metaphor and symbolism in the language of the Quran: A linguistic study on the concept of Tauhid (Analysis of Surah al-Fatihah). *Pharos Journal of Theology*, 106(3). <https://doi.org/10.46222/pharosjot.106.3>
20. Thakuri, L., & Ranjit, M. (2014). Symbolism: A case study in Buddhist architecture. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/355095505_SYMBOLISM_A_CASE_STUDY_IN_BUDDHIST_ARCHITECTURE
21. Teeuwen, M., & Scheid, B. (2002). Tracing Shinto in the history of Kami worship: Editors' introduction. *Japanese Journal of Religious Studies*, 29(3–4), 195–207. <https://doi.org/10.18874/jjrs.29.3-4.2002.195-207>

22. Puttfarken, T. (2003). Caravaggio's 'Story of St Matthew': A challenge to the conventions of painting. *Art History*, 26(2), 163–181. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.00101>
23. Kauffman, I. (2015). Seeing the light: Rembrandt's religion – Introduction. Retrieved from: https://www.academia.edu/12153733/Seeing_The_Light_Rembrandts_Religion_Introduction
24. Abrahams, S. (2012). Titian's Danae (all versions). Retrieved from: https://www.academia.edu/9241623/Titian_s_Danae_all_versions
25. Ramzy, N. (2015). The genius loci at the Great Temple of Abu Simbel: Hermeneutic reading in the architectural language of ancient Egyptian temples of Ramses II in Nubia. *Journal of Architecture*, 2(2). <https://doi.org/10.14795/j.v2i2.106>
26. Sudesh, S. (2017). Temple of Karnak – A study report. Retrieved from: https://www.academia.edu/35529636/Temple_of_Karnak_A_Study_Report
27. Reynolds, A. (2013). The development of stained glass in Gothic cathedrals. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/353355145_The_Development_of_Stained_Glass_in_Gothic_Cathedrals
28. Josh, A. (2017). Phenomenology and Le Corbusier. Retrieved from: https://www.academia.edu/9331836/Phenomenology_and_Le_Corbusier
29. Kweon, T. (2013). A critical study on Louis I. Kahn's 'The essence of architecture' with the perspective of N. Hartmann's aesthetics. *Journal of Aesthetics and Humanities*, 22(4), 45–67. <https://doi.org/10.7738/JAH.2013.22.4.045>
30. Shirazi, M. (2010). Architectural theory and practice, and the question of phenomenology (The contribution of Tadao Ando to the phenomenological discourse). Retrieved from: <https://www.researchgate.net/publication/283270452>

Стаття надійшла: 09.06.2025

Прийнято: 21.06.2025

Опубліковано: 06.10.2025

УДК 72.012:72.014:72.021:72.03

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.3.10>

Новак Наталія Василівна,

кандидат архітектури,
доцент кафедри основ архітектурного проєктування
Харківського національного університету
міського господарства імені О.М. Бекетова
ORCID ID: 0000-0001-6209-4469
natalnova1@gmail.com

Мартиненко Анна Сергіївна,

кандидат архітектури,
доцент кафедри основ архітектурного проєктування
Харківського національного університету
міського господарства імені О.М. Бекетова
ORCID ID: 0009-0001-1266-4459
anna.martynenko@kname.edu.ua

ПОПЕРЕДНИКИ ТА ЛІДЕРИ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО РУХУ (Р. ВЕНТУРІ, Ч. ДЖЕНКС, Р. БОФІЛЛ, М. ГРЕЙВЗ ТА ІНШ.)

Метою статті є концепції провідних майстрів постмодерністського руху. У статті зосереджено увагу на дослідженні становлення постмодернізму, яке пов'язане з творчістю нового покоління американських архітекторів кінця 1960–1970-х років. Лідери постмодерністського руху відкрили шлях для нових творчих пошуків і методів. Характерною рисою архітектури постмодернізму останньої третини XX століття стала поява нової образності, різноманітності авторських технік і почерків і пошук нових композицій, форм і просторових рішень. Незважаючи на відмінність у трактуваннях, в основі творчості лежав діалогічний художній метод, який зародився в кінці 1960–70-х рр., що дозволяв знайти нові виразні засоби повернення архітектурі якостей метафоричності та символічності. Архітектори-постмодерністи створили багаточисельні проєкти в сучасній архітектурі, яка збагатилась історичними асоціаціями та новими методами мислення, такими як полілог і діалог.

У статті показано, що зародження нових поглядів і концепцій у сфері архітектури у межах 1960-х–1970-х років не було локальною трансформацією в професії, але відбувалося на тлі глобальних змін загальної культурної ситуації та когнітивного повороту в науці, які створили нову загальнометодологічну основу уявлень.

Метод історико-генетичного дослідження дозволили вивчити в двох основних станах: еволюційному (діахронія) та структурному (синхронія). Такий метод дослідження дозволить збудувати системне уявлення про архітектуру постмодернізму та порівняти її параметри на різних етапах еволюції. А композиційний і семіотичний аналіз дозволить виявити зміни в семантиці, методах та прийомах в роботах американських і європейських архітекторів.

Показано, що залежно від особистих уподобань різні архітектори в своїх теоретичних роботах і творчій практиці по-різному співвідносять область вираження (композицію) і область змісту (конвенціональний набір значень).

Визначено, що системний розгляд архітектурної практики 60-х–70-х років XX століття крізь призму структурної лінгвістики та семіотики, проведений Ч. Дженксом, дав поштовх для її осмислення як цілісного явища культури, проте не стало універсальною методологічною основою для побудови загальної архітектурної теорії та практики постмодернізму.

Ключові слова: постмодернізм, традиція, архітектурна теорія, семантика, синтактика ордерна система.

Novak Nataliia, Martynenko Anna. PREDECESSORS AND LEADERS OF THE POSTMODERNIST MOVEMENT (R. VENTURI, C. JENKS, R. BOFILL, M. GRAVES, ETC.)

The purpose of the article is the concepts of the leading masters of the postmodern movement. The article focuses on the study of the formation of postmodernism, which is associated with the work of a new generation of American architects of the late 1960s–1970s. The leaders of the postmodern movement opened the way for new creative searches and methods. A characteristic feature of the architecture of postmodernism of the last third of the twentieth

century was the emergence of new imagery, a variety of authorial techniques and styles, and the search for new compositions, forms, and spatial solutions. Despite the difference in interpretations, the basis of creativity was the dialogical artistic method, which originated in the late 1960s–70s, which allowed finding new expressive means of returning the qualities of metaphor and symbolism to architecture. Postmodernist architects created numerous projects in modern architecture, which was enriched with historical associations and new methods of thinking, such as polylogue and dialogue.

The article shows that the emergence of new views and concepts in the field of architecture in the 1960s–1970s was not a local transformation in the profession, but took place against the background of global changes in the general cultural situation and a cognitive turn in science, which created a new general methodological basis for ideas.

The method of historical-genetic research allowed us to study it in two main states: evolutionary (diachrony) and structural (synchrony). This method of research will allow us to build a systemic understanding of the architecture of postmodernism and compare its parameters at different stages of evolution. And compositional and semiotic analysis will allow us to identify changes in semantics, methods and techniques in the works of American and European architects.

It is shown that, depending on personal preferences, different architects in their theoretical works and creative practice relate the area of expression (composition) and the area of content (conventional set of meanings) in different ways.

It is determined that the systematic consideration of architectural practice of the 60s–70s of the twentieth century through the prism of structural linguistics and semiotics, conducted by C. Jenks, gave impetus to its understanding as a holistic phenomenon of culture, but did not become a universal methodological basis for building a general architectural theory and practice of postmodernism.

Key words: postmodernism, tradition, architectural theory, semantics, syntax, order system.

Вступ. В останні десятиліття у зв'язку з ускладненням і зміною характеру проектних завдань архітектурна теорія і педагогіка все більше уваги приділяють осмисленню процесів вдосконалення композиційної майстерності. Предметом аналізу стають різні техніки і методики композиційної діяльності та власне процес створення художнього твору. Однак сучасна архітектурна теорія поки приблизно і вкрай схематично може описати процес художньої творчості і особливо композиційної роботи архітектора. Він важко вловим, і як пісок просипається крізь пальці, так і наша пам'ять зберігає образи і описи пам'яток, проєктів, ескізів, але не течію творчого процесу. А по суті саме організації творчого процесу та композиційній діяльності і потрібно навчати студента-архітектора.

Інтерес до композиційної педагогіки обумовлений дуже складними змінами, що відбуваються в архітектурній професії на зламі двох тисячоліть. Сформована кінцю ХХ століття у вітчизняній архітектурній педагогіці консервативна система навчання, в якій студента вчать «кінцевому знанню», що фіксує в свідомості обмежений набір знань і навичок та їх відповідність певним практичним завданням не відповідає необхідності вирішення нетрадиційних або неординарних

завдань, що зараз виникають. Аналіз ситуації показує, що акцент у підготовці майбутнього фахівця повинен бути перенесений на формування системи мислення, націленої на саморозвиток. Мета навчання сучасного архітектора повинна бути такою.

Задля досягнення цієї мети вирішальну роль може зіграти перебудова базових для архітектурної спеціальності навчальних дисциплін, таких як архітектурне проектування, історія професії і архітектурна композиція. Сучасна теоретико-діяльнісна методологія дозволяє розробляти методики і здійснювати перехід до безперервної практичної підготовки студентів, зокрема, і композиційної.

Матеріали та метод. Еволюція архітектури останньої третини ХХ століття проходила на фоні напруженої полеміки, і виділити можна певну послідовність етапних моментів, що дозволяють простежити динаміку розвитку архітектури у часі.

Криза раціоналістичної архітектури у 1960-х р. призвела до того, що архітектори почали шукати нові прийоми та техніки художніх мов для вираження своїх ідей. Усе це сприяло виникненню цілої низки альтернативних концепцій, таких як бруталізм, регіоналізм, хай-тек, структуралізм тощо, серед яких почали формуватися думки про такі

методи ліквідації недоліків, як повернення до власних історичних коренів і започаткування розвитку своєї професійної мови.

Поява архітектури постмодернізму доволі часто пояснюється як «протестуюча». Ч. Дженкс наводить аналіз появи терміна «постмодернізм» і прямо говорить про те, що він сам вперше його використав у 1975 р. [1, 2].

Серед численних архітектурних течій необхідно виділити постмодернізм як напрям, який поставив за мету розвиток мови архітектури шляхом звернення до культурної спадщини. Т. о. вони створюють новий предмет проектної діяльності – «архітектурно-мистецький текст», який архітектор має донести до замовників і споживачів. Це призвело до виявлення змісту та змісту архітектурного твору, розробки семантики об'єкта. Архітектори стали користуватися такими прийомами як діалог, метафора, цитата, монтаж (Р. Вентурі, Р. Стерн, К. Скарпа, Ч. Вандехов, Ч. Мур, М. Грейвс, Т. Фарелл, Д. Стірлінг, Х. Холляйн, Р. Бофілл, М. Нуньєс-Яновський, О. М. Унгерс, Р. і Л. Кріе, Д. Оутрам і ін.). Із розвитком історико-асоціативного типу мислення в проектах стали з'являтися образи з історичними посиланнями. У трансформованих ордерних деталях-знаках зашифрований новий соціальний або функціональний зміст твору.

Системний ракурс дослідження полягає в тому, що творчість архітекторів-постмодерністів розглядається не в формальному, а саме в дієвому аспекті. Діяльність постмодерністів, як система, містить специфічні професійні поняття, уявлення, методи, прийоми та засоби, зокрема й розумові та мовні, якими архітектор оперує.

Головною характеристикою постмодерністських будівель стала інтертекстуальність – специфічна властивість будь-якого постмодерністського твору, яка навмисно підкреслює його зв'язок із безмежним архітектурним і культурним контекстом. Головними виразними засобами та прийомами цього методу, як зазначає І. А. Добріцина, стають постмодерністська метафора, парадокс, іронія, подвійне кодування, дискретний колаж, цитування, пастіш, палімпсест, інверсія, символізм, контекстуалізм, а також використання

знаків, які спрямовують до історичної пам'яті, усілякі змішування та перетворення історичного, регіонального та сучасного досвіду архітектури, театральність, орнаменталізм.

Концепції провідних майстрів цієї течії (Р. Вентурі, Р. Стерн, А. Россі, Р. Бофілл та ін.) розширили семантику та синтактику ордерної системи шляхом її переосмислення у сучасних архітектурних формах [3].

Також важливо відзначити, що самі постмодерністи робили спроби класифікації власних методів роботи та проектних підходів. Так, Р. Стерн розробив власну класифікацію уявлень про класицизм у сучасній архітектурі [3]. Він виділив: «Ironic Classicism» (Р. Вентурі та М. Грейвс), «Latent Classicism» (Л. Боз, К. Роше), «Fundamentalist Classicism» (А. Россі, Д. Порфіріос), «Canonic Classicism» (К. Террі, Г. Гоббі), «Modern Traditionalism» (Т. Бієб, С. Тігерман). Його творчий метод заснований на інтерпретації ордерних мотивів, залучення до проектування історичних асоціацій і алюзій, контекстуалізма, симбіозу ордерної класики і сучасних конструкцій кінця ХХ століття, інтерпретації ордерних елементів разом з місцевими матеріалами та формами, реабілітації орнаментальності та функціонального декору на фасадах будівель.

Внесок Р. Стерна в реабілітацію історичних тем у архітектурі, після кількох десятиліть відкидання його модернізмом, величезний. До того ж він вплинув і на подальший розвиток і еволюцію ордерної мови. Його концепції, відображені в теорії та на практиці, переносять проблему взаємодії історії та сучасної архітектури на рівень діалектики ордерних форм і змісту.

У книзі «Архітектура міста» А. Россі актуалізував увагу до історичної пам'яті та колективної пам'яті міста. Він стверджував, що всі міста пам'ятають своє минуле, яке відображується в пам'ятках архітектури. Досліджуючи минуле, він відокремлює фундаментальні «позачасові одиниці» у вигляді пам'ятників архітектури, як морфологічну основу пам'яті європейських міст.

Так, Р. Вентурі в 1966 р. опублікував програмну працю «Складність та протиріччя в архітектурі», де проголошував основні

засади «нового руху». Р. Вентурі та Р. Стерн схожі у своїх поглядах на використання класичної традиції, вони однаково виділяють і композицію та конвенційні значення елементів [4]. У своїй архітектурній практиці вони реалізують свої теоретичні погляди шляхом узагальнення та стилізації традиційних знакових форм. Тут також слід зазначити теоретичні праці іспанського архітектора Рікардо Бофілла («Пространства для жизни», 1989; «Архитектура городов», 1995), Альдо Россі («Архитектура города», 1984), Освальда Унгерса («Диалектический город», 1997), Леона Кріє («Архитектура: выбор или судьба», 1998; «Архитектура общества», 2009) [4] та інших. Найбільш комплексний підхід до дослідження постмодернізму в архітектурі представляють праці дизайнера та теоретика архітектури Чарльза Дженкса, який пояснив постмодернізм як програму.

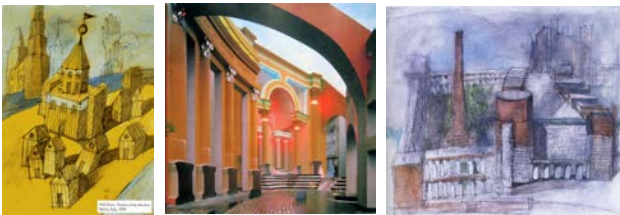


Рис. 1. Роботи А. Россі

Р. Вентурі проголошував основні принципи «нового руху» [5]. Він один з перших почав розробляти лінію нового історизму, яка спиралася на іронічні натяки та відправки до різних джерел цитування. Він, а згодом і Ейзенман висловлять у своїх роботах концепцію заміни модерністських композиційних прийомів.

У роботах М. Грейвза історизм насичений метафорами, він вибирав із класицизму характерні ознаки, «він ніколи не репродукував класицизм, а намагався вибрати з нього характерні ознаки і елементів в кубістичному колажі» [5, с. 22]. Його архітектурна мова спиралася на творчість Леду, Мікеле Санмікеле.

Розгляд та аналіз творів Р. Бофілла дозволяє виділити основні композиційні прийоми: багатошарові ордерні композиції; гра із контрастними масштабами; монументальність; використання знаків, кодів та історичних посилай; інтерпретації класичних

архітектурних елементів та стандартизація їх; використання архетипів; трансформація ордерних форм шляхом виділення великого ордера; перебільшення пропорцій колон; присвоєння житлової функції дисфункційним елементам – колони, арки; перекличка з прийомами класицизму – дзеркальна симетрія, симетрія обертання, трансляція, подоба та сітчасті орнаменти тощо [6]. У містобудівних ансамблях Р. Бофілла та його групи Taller de Arquitectura ордерна мова інтерпретується в системі індустріального домобудівництва. З метою подолання буденності житлових районів і досягнення величі, Р. Бофілл використовує виразні засоби ордерної системи. Він пише: «Якщо я сьогодні ризикую, то лише тому, що вважаю, що мені вдалося розробити свою власну систему, міцно прив'язану з пам'яттю й історією, яка дозволяє мені застосовувати деякі з сучасних досягнень» [7, с. 99]. Однак попри схожість художніх образів цього ансамблю з класицистичними прототипами, семантика нового ордера кардинально змінюється [8].

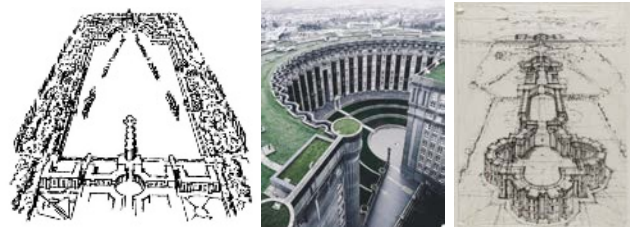


Рис. 2. Роботи Р. Бофілла

Результати. Підсумовуючи вищенаведене слід зазначити, що лідери постмодерністського руху по-різному трактували ідеї та образи архітектурних стилів минулого. Історія для них поставала у ролі енциклопедії, із якої вони черпали ідеї для нових архітектурних проєктів, що ґрунтувалися на знаках і символах традиційної класичної системи. Отже, повернення до такого методу як діалог з історичними архітектурними епохами дозволяє зробити архітектурну мову різноманітною, асоціативною.

Аналіз концепцій і теорій архітектурного постмодернізму показав, що попри відмінність підходів, загальними моментами під час

звернення до ордерної традиції в другій половині XX – початку XXI століть були: бажання розвивати мову архітектури шляхом звернення до історичної спадщини; прагнення до розвитку проектних методів і бажання створити більш гуманне та символічне предметно-просторове міське середовище.

Саме ці ознаки дозволили надалі розглядати «архітектурний постмодернізм» як єдиний напрямок.

Висновки. На підсумок підкреслимо, що Постмодернізм в архітектурі охопив багато

інтерпретацій і течій, де по-різному зміщувався фокус розгляду історії, семантики, кодування, цитування. Історія для архітекторів постмодерністів стала джерелом рефлексії та асоціативних перетворень для створення нових архітектурних проектів. Сучасні ідеї та змісти були переосмислені через синтез класичних форм разом із сучасними матеріалами та технологіями, що дозволило відкрити новий етап розвитку ордерної логіки та композиції в рамках постмодерністського руху.

Література:

1. Jencks C. *Iconic Buildings: The Power of Enigma*. London: Frances Lincoln, 2005. P. 192.
2. Jencks C. *Critical Modernism. Where is Post-modernism Going*. Chichester : John Wiley & Sons Ltd, 2007. P. 240.
3. Stern R., Davidson C. *Architecture on the Edge of Postmodernism : Collected Essays, 1964-1988*. New Haven.: Yale University Press, 2009. P. 216
4. Krier L. *The Architecture of Community*. Washington : Island Press, 2009. P. 459.
5. Venturi R. *Complexity and contradictions in architecture*. New York : Museum of Modern Art, 1966. P. 136.
6. Черкес Б.С., Лінда С.М. Архітектура сучасності. Остання третина XX-початок XXI століть. Львів : Видавництво Львівської політехніки, 2010. С. 380
7. Новак Н. В. Інтерпретації ордерної мови в архітектурі постмодернізму : дис. ... кандидата архітектури : 18.00.01. Харків, 2019. 273 с.
8. Ricardo Bofill: *Visions of Architecture*, editors Gestalten, Ricardo Bofill, Pablo Bofill, Berlin: Die Gestalten Verlag, 2019. P. 300.
9. Ремізова О. І., Новак Н. В. Семантика ордерної мови в архітектурі постмодернізму другої половини XX – початку XXI століття. *Науковий вісник будівництва, ХНУБА*. 2019, т. 98, № 4, С. 137–147. URL: https://vestnik-construction.com.ua/images/pdf/4_98_2019/23.pdf

References:

1. Jencks, C. (2005). *Iconic Buildings: The Power of Enigma*. London: Frances Lincoln.
2. Jencks, C. (2007). *Critical Modernism. Where is Post-modernism Going*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd.
3. Stern, R., & Davidson, C. (2009). *Architecture on the Edge of Postmodernism : Collected Essays, 1964-1988*. New Haven.: Yale University Press.
4. Krier, L. (2009). *The Architecture of Community*. Washington: Island Press.
5. Venturi, R. (1966). *Complexity and contradictions in architecture*. New York: Museum of Modern Art.
6. Cherkes, B.S., & Linda, S.M. (2010). *Arkhitektura suchasnosti. Ostannya tretyna XX-pochatok XXI stolit* [Architecture of Modernity: The Last Third of the 20th – Early 21st Century]. Lviv, Vydavnytstvo Lvivsk.politekhniky [in Ukrainian].
7. Novak, N. V. (2019). *Interpretatsiya ordernogo dvizheniya v postmodernistskoy arkhitekture* [Interpretations of the language of orders in postmodern architecture]. *Candidate's thesis*. Kharkiv [in Ukrainian].
8. Gestalten, Ricardo Bofill, Pablo Bofill (Eds.). (2019). *Ricardo Bofill: Visions of Architecture*. Berlin: Die Gestalten Verlag.
9. Remizova, O. I., & Novak, N. V. (2019). *Semantika ordernogo yazyka v arkhitekture postmodernizma vtoroy poloviny XX – nachala XXI veka* [The semantics of the language of orders in postmodern architecture of the second half of the 20th – early 21st century]. *Naukovyy vistnik budivnytstva*, 4, 137–147. Retrieved from https://vestnik-construction.com.ua/images/pdf/4_98_2019/23.pdf [in Ukrainian].

Стаття надійшла: 21.06.2025

Прийнято: 09.07.2025

Опубліковано: 06.10.2025

УДК 72; 721; 74

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.3.11>**Нос Альона Ігорівна,**

аспірант, асистент кафедри архітектури будівель і споруд

Навчально-наукового інституту архітектури,

дизайну і образотворчого мистецтва

Харківського національного університету

міського господарства імені О.М. Бекетова

ORCID ID: 0009-0002-4153-6322

alona.nos@kname.edu.ua

МЕТОДИКА ФОРМУВАННЯ СВІТЛОВИХ СЦЕН ПІД ЧАС СТВОРЕННЯ 3D-МОДЕЛЕЙ В АРХІТЕКТУРНОМУ ПРОЄКТУВАННІ ТА НАВЧАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ

У статті глибоко аналізується інтегральна роль формування світлових сцен у сучасному 3D-моделюванні архітектурних об'єктів та просторів, що є ключовим як для професійної діяльності, так і для освітнього процесу майбутніх архітекторів. Дослідження виходить за межі суто технічних аспектів, занурюючись у багатогранний емоційно-художній та психологічний вплив світла й тіні на зорове сприйняття архітектурного простору. Розглядається динамічна взаємодія світлових сценаріїв з різноманітними матеріалами та навколишнім середовищем, що формує реалістичне й занурююче візуальне враження.

Особлива увага приділяється детальному аналізу типології світлових сцен, розділяючи їх на екстер'єрні, інтер'єрні та специфічні для медіаархітектури, що вимагає унікальних підходів до освітлення. В статті також обговорюються технологічні аспекти реалізації цих сценаріїв, акцентуючи на можливостях сучасних програмних комплексів, зокрема Corona Renderer, який завдяки фізично коректному рендерингу та гнучким інструментам дозволяє досягати фотореалістичних результатів та ефективно керувати візуальним сприйняттям.

Обґрунтовується, що майстерне використання світла в 3D-візуалізації є не просто технічним завданням, а потужним комунікаційним інструментом. Це дозволяє архітектору не тільки презентувати функціональні та конструктивні особливості проєкту, але й передати його глибинну ідею, створити бажаний емоційний та функціональний наратив, що сприяє цілісному та переконливому сприйняттю об'єкта. Підкреслюється значення системного вивчення світлових сцен у навчальних програмах для формування комплексних навичок фахівців, здатних створювати естетично досконалі та емоційно насичені архітектурні простори.

Ключові слова: 3D-моделювання, архітектурне проєктування, дизайн, світлові сцени, візуалізація, архітектурна презентація, емоційно-художній контекст, зорове сприйняття, освітлення, BIM, Corona Renderer.

Nos Aliona. METHODOLOGY OF LIGHT SCENE FORMATION DURING 3D MODELING IN ARCHITECTURAL DESIGN AND THE EDUCATIONAL PROCESS

The article deeply analyzes the integral role of light scene formation in modern 3D modeling of architectural objects and spaces, which is crucial for both professional activity and the educational process of future architects. The research extends beyond purely technical aspects, delving into the multifaceted emotional-artistic and psychological influence of light and shadow on the visual perception of architectural space. It examines the dynamic of light scenarios with various materials and the surrounding environment, which forms a realistic and immersive visual impression.

Particular attention is paid to a detailed analysis of light scene typology, classifying them into exterior, interior, and those specific to media architecture, each requiring unique lighting approaches. The article also discusses the technological aspects of implementing these scenarios, emphasizing the capabilities of modern software complexes, particularly Corona Renderer, which, thanks to physically correct rendering and flexible tools, allows for achieving photorealistic results and effectively managing visual perception.

It is substantiated that the masterful use of light in 3D visualization is not merely a technical task, but a powerful communication tool. This enables the architect not only to present the functional and structural features of a project but also to convey its profound idea, create a desired emotional and functional narrative that contributes to a holistic and convincing perception of the object. The importance of systematic study of light scenes in educational programs is emphasized for forming comprehensive skills in specialists capable of creating aesthetically perfect and emotionally rich architectural spaces.

Key words: 3D modeling, architectural design, design, light scenes, visualization, architectural presentation, emotional-artistic context, visual perception, lighting, BIM, Corona Renderer.

Вступ. Сучасна архітектурна діяльність є багатограним і технологічно складним процесом, що вимагає постійного впровадження інноваційних підходів на всіх етапах – від концептуального проєктування до презентації та подальшої реалізації об'єкта. У цьому контексті 3D-моделювання виступає як незамінний інструмент, що трансформує традиційні методи роботи, формуючи єдиний інформаційний простір для архітекторів, конструкторів, інженерів, дизайнерів та інших учасників проєктної команди [1]. Такий інтегрований підхід забезпечує цілісність, послідовність та ефективність усього життєвого циклу архітектурного об'єкта.

Актуальним технологічним вектором у цій сфері є технологія BIM (Building Information Modeling)[2], яка дозволяє створювати насичену інформацією модель будівлі, що об'єднує функціональні, конструктивні, інженерні та візуальні характеристики. Проте, на етапі презентації архітектурної ідеї кінцевому споживачу або інвестору, ключову роль відіграє не лише конструктивна достовірність, а й емоційно-художнє сприйняття проєкту. Саме тут на перший план виходить формування світлових сцен під час створення 3D-моделей. Це завдання виходить за рамки суто технічного налаштування, перетворюючись на мистецтво передачі настрою, підкреслення об'ємів, матеріалів та загальної концепції архітектурного задуму.

У статті зосереджено увагу на методиці формування світлових сцен як фундаментальної складової успішної презентації 3D-моделей у навчальному процесі архітектурних спеціальностей, а також у професійній практиці. Особлива увага приділяється просторово-світловим характеристикам архітектурного об'єкта, його гармонійній взаємодії з навколишнім середовищем, а також емоційно-художньому аспекту сприйняття, що визначає цілісне враження від візуалізованого простору.

А. Вивченість питання: 3D-моделювання, світлові сцени та візуалізація в дизайні та архітектурі у працях українських дослідників. Питання 3D-моделювання та візуалізації в архітектурному проєктуванні,

а також проблеми формування світлових сцен, активно досліджуються в українській науковій та освітній спільноті, відображаючи світові тенденції інтеграції цифрових технологій у архітектурну практику [3-5].

Загальні аспекти **інформаційних технологій в архітектурі** широко висвітлюються в працях, присвячених автоматизованому проєктуванню (САПР) та впровадженню BIM-технологій. Українські вчені та практики активно обговорюють переваги BIM для оптимізації проєктних процесів, підвищення якості документації та ефективності управління проєктами. Хоча ці дослідження часто фокусуються на структурних та функціональних аспектах BIM, вони створюють важливу методологічну базу для розуміння значення інформаційної моделі, частиною якої є й візуальні характеристики.

Щодо **3D-моделювання як інструменту візуалізації та презентації**, українські науковці та викладачі архітектурних закладів вивчають його потенціал у контексті навчального процесу та професійної діяльності [6-7]. Роботи присвячені не лише технічним аспектам використання програмних комплексів, а й їхньому впливу на розвиток просторового мислення, формування художнього бачення у студентів-архітекторів. Важливим є розуміння, що 3D-модель є не просто кресленням в об'ємі, а інструментом для імітації реального досвіду.

Питання **світла в архітектурі** традиційно розглядалося в контексті природного освітлення, інсоляції та інженерної світлотехніки. Проте, у зв'язку з розвитком 3D-візуалізації, з'явилися роботи, що звертають увагу на **художні та психологічні аспекти формування світлових сцен** [8]. Дослідники підкреслюють, що відтворення реалістичного освітлення є ключовим для достовірності візуалізації та передачі архітектурної атмосфери. Це включає аналіз взаємодії світла з матеріалами, відтворення тіней, рефлексів та інших оптичних ефектів, що впливають на візуальне сприйняття. Хоча термінологія «емоційно-художній контекст» або «візуальні коди» не завжди є домінуючою, суть досліджень часто полягає у виявленні цих нефізичних якостей світлових сцен.

Деякі українські вчені зосереджуються на **методиці викладання 3D-графіки** [9] в архітектурній освіті, включаючи розділи, присвячені налаштуванню освітлення та рендерингу. Це свідчить про усвідомлення важливості цих навичок для майбутніх архітекторів, які мають не лише проєктувати, а й ефективно презентувати свої ідеї. Розглядаються різні програмні засоби та підходи до візуалізації, включаючи їхні можливості щодо роботи зі світлом.

Таким чином, хоча прямі дослідження феноменології світлових сцен у 3D-моделюванні з акцентом на «візуальні коди» та «метафори» можуть бути представлені не так широко, як у світовій науці, українська наукова спільнота активно працює над інтеграцією цифрових технологій в архітектуру. Існують значні напрацювання щодо використання 3D-моделювання для візуалізації, що є передумовою для подальшого поглибленого вивчення емоційно-художнього впливу світлових сцен та їхньої ролі у формуванні архітектурного сприйняття. Подальші дослідження повинні поглибити аналіз психологічних, естетичних та інформаційних аспектів світла у віртуальному архітектурному просторі (рис. 1).



Рис. 1. Створення світлових сцен для візуалізації 3D-моделі: екстер'єр (а), інтер'єр (б)

Б. Емоційно-художній контекст у 3D-візуалізації архітектурних об'єктів та просторів. Світло і тінь у просторі архітектури – це не просто фізичні явища, а потужні інструменти художньої виразності та формування емоційного сприйняття [10]. У контексті 3D-візуалізації їх роль посилюється, оскільки саме вони дозволяють перетворити суху геометричну модель на живий, чуттєвий образ,

що викликає відгук у спостерігача. Світло є першоосновою візуального сприйняття: без нього не існує форми, об'єму, кольору. У віртуальному просторі світло створює ілюзію реальності, перетворюючи пікселі на відчуття об'єму та глибини.

Світло як інструмент формування настрою та атмосфери. Кожен архітектурний простір має свою унікальну атмосферу, яка значною мірою визначається освітленням. У 3D-візуалізації архітектор або візуалізатор може свідомо маніпулювати світлом для створення бажаного настрою:

– **Драматизм і таємничість:** Різкі контрасти між світлом і тінню, акцентне освітлення певних елементів можуть створити відчуття напруги, інтриги або благоговіння. Такий підхід часто використовується для візуалізації культових споруд або монументальних комплексів.

– **Затишок та інтимність:** М'яке, розсіяне світло, що імітує захід сонця або освітлення свічками, створює відчуття тепла, комфорту та інтимності. Це ідеально підходить для візуалізації житлових інтер'єрів або камерних громадських просторів.

– **Піднесеність та урочистість:** Яскраве, рівномірне освітлення, часто з використанням розсіяного денного світла, може підкреслити велич, відкритість та урочистість простору, що є характерним для візуалізації великих громадських будівель, таких як театри чи музеї.

Взаємодія світла з матеріалами та поверхнями. Реалістичність 3D-візуалізації значною мірою залежить від того, наскільки точно передана взаємодія світла з різними матеріалами. Кожен матеріал – будь то шліфований бетон, полірований мармур, матове дерево або глянцеве скло – по-різному відбиває, поглинає або пропускає світло, створюючи унікальні візуальні ефекти. Наприклад:

– **Віддзеркалення та відблиски:** Глянцеві поверхні створюють чіткі відблиски, що свідчать про їхню гладкість та чистоту, додаючи об'єму та «глянцю».

– **Розсіювання:** Матові поверхні розсіюють світло, роблячи його м'яким і рівномірним, що підкреслює їхню текстуру та природність.

– **Прозорість та заломлення:** Скляні та інші прозорі матеріали пропускають світло,

заломлюючи його, що створює складні світлові візерунки та ілюзію глибини. Це особливо важливо для візуалізації фасадів сучасних будівель зі скла та металу.

– **Текстура та рельєф:** Гра світла й тіні на нерівних поверхнях (наприклад, цегляній кладці, рельєфних панелях) виявляє їхню текстуру, надаючи простору тактильної якості, яка, хоч і віртуально, впливає на зорове сприйняття.

Майстерне відтворення цих взаємодій дозволяє візуалізатору створити відчуття матеріальності, «правдивості» простору, що значно посилює емоційний вплив моделі на глядача. Це перетворює візуалізацію з простого зображення на інструмент сенсорного занурення.

В. Основи формування світлових сцен у 3D-моделюванні: інструменти та принципи (рис. 2). Формування світлових сцен у 3D-моделюванні – це складний процес, що вимагає розуміння як фізичних принципів поширення світла, так і художніх аспектів його застосування. Сучасні програмні комплекси для 3D-моделювання та візуалізації пропонують широкий спектр інструментів для імітації світла, кожен з яких має свої особливості та призначення.

Джерела світла:

– **Природне світло (Daylight System):** Імітує сонячне світло та освітлення від неба. Це найважливіше джерело для екстер'єрних візуалізацій та для створення реалістичного денного освітлення в інтер'єрах. Сучасні системи враховують географічне положення, час доби, пору року, що дозволяє точно відтворити позицію сонця та інтенсивність розсіяного світла. Важливою складовою є HDRi (High Dynamic Range Image) карти, які дозволяють передавати не тільки колір неба, а й інтенсивність світла від різних його ділянок, включаючи сонце, створюючи надзвичайно реалістичне фонове освітлення та відображення.

– **Штучні джерела світла:** Включають широкий спектр типів, що імітують реальні освітлювальні прилади:

– **Omni/Point Light (Точкове світло):** Випромінює світло у всіх напрямках з однієї точки, подібне до голої лампочки.

– **Spot Light (Прожектор):** Випромінює світло у конусі, дозволяючи сфокусувати його на певній ділянці, створюючи спрямовані акценти.

– **Area Light/Plane Light (Площинне світло):** Імітує світло від великих джерел, таких як вікна, стельові панелі або студійні софтбокси, забезпечуючи м'яке, розсіяне освітлення.

– **IES Lights (Фотометричне світло):** Використовує реальні дані від виробників освітлювальних приладів, дозволяючи точно відтворити розподіл світла та його інтенсивність від конкретної лампи чи світильника. Це забезпечує максимальну достовірність візуалізації професійних світлових рішень.

– **Mesh Light:** Дозволяє будь-якому геометричному об'єкту у сцені випромінювати світло, що ідеально для моделювання світильників з нестандартною формою або світлових елементів, інтегрованих у архітектуру.

Налаштування рендерингу для світлових сцен: Сучасні рендеринг-рушії, такі як V-Ray, Corona Renderer, Octane Render, Redshift, використовують передові алгоритми для обчислення поширення світла у сцені.

– **Глобальне освітлення (Global Illumination – GI):** Імітує непряме освітлення, тобто світло, яке відбивається від поверхонь і освітлює інші об'єкти. Це критично важливо для реалістичного освітлення інтер'єрів та складних екстер'єрів. Алгоритми, такі як Path Tracing, Photon Mapping, Irradiance Map, Light Cache, дозволяють досягти фотореалістичних результатів.

– **Матеріали:** Налаштування матеріалів (дифузія, відображення, глянцевість, прозорість, рефракція, SSS – Subsurface Scattering) мають безпосередній вплив на те, як світло взаємодіє з об'єктом. Правильно налаштовані матеріали дозволяють світлу поводитися максимально реалістично, що є запорукою достовірності візуалізації.

– **Камери:** Налаштування параметрів віртуальної камери (експозиція, баланс білого, ISO, діафрагма) також критично важливі. Вони імітують роботу реальної фотокамери, дозволяючи контролювати яскравість, глибину різкості та загальний вигляд фінального зображення.

Corona Renderer як інструмент формування світлових сцен: Corona Renderer є одним з провідних рендерів, що вирізняється простотою у використанні та високою якістю результатів, що робить його популярним у архітектурній візуалізації, особливо в навчальному процесі (рис. 2). Його особливості, що сприяють формуванню реалістичних світлових сцен:

- **Фізично коректний рендеринг (Physically Based Rendering – PBR):** Corona точно імітує поширення світла у реальному світі, що дозволяє досягти фотореалізму без складних налаштувань.

- **Просте налаштування GI:** Рушій автоматично обчислює глобальне освітлення, вимагаючи мінімальних втручань від користувача.

- **Гнучкі джерела світла:** Підтримка всіх основних типів джерел світла, включно з Sun, Sky, Environment (HDRI), Mesh Light та Corona Light (з можливістю використання IES профілів), дозволяє моделювати будь-які сценарії освітлення.

- **Інтерактивний рендеринг (Interactive Render):** Дозволяє в режимі реального часу бачити зміни освітлення при налаштуванні параметрів, значно прискорюючи робочий процес.

- **Об'ємний туман та промені (Volumetric Fog/Light):** Можливість додавати об'ємний туман або промені світла, що пробиваються крізь атмосферу, додає глибини та драматизму сцені, підвищуючи емоційну складову.

- **Corona Sky та HDRI:** Дозволяють легко моделювати природне світло, взаємодію з матеріалами, відображення, прозорість, поглинання тощо. Також у Corona реалізовано можливість створення «LightMix» – інтерактивної світлової карти для точного моделювання освітлення у складних сценах після рендерингу, що дає неперевершену гнучкість у роботі.

Г. Типологія світлових сцен: інтер'єри, екстер'єри та специфіка архітектурних об'єктів. Формування світлових сцен вимагає індивідуального підходу залежно від типу візуалізованого об'єкта та цілей презентації (рис. 3). Розрізняють кілька основних типологій світлових сцен:

Г.1. Екстер'єрні світлові сцени: Створення екстер'єрних візуалізацій спрямоване на

представлення архітектурного об'єкта у його природному чи міському оточенні (рис. 1). Ключові аспекти:

- **Природне освітлення:** Головним джерелом світла є сонце та небо. Необхідно точно налаштувати географічне положення, час доби та пору року для достовірності тіней та загального освітлення. Наприклад, ранкове світло м'яке і довгі тіні, що створюють відчуття спокою, тоді як полуденне – різке, з короткими тінями, що підкреслює об'ємність.

- **Оточення:** Врахування погодних умов (сонячно, хмарно, дощ), наявність природного світла та прилеглої забудови (сусідні будівлі можуть створювати тіні або відображення).

- **Взаємодія з ландшафтом:** Освітлення має гармоніювати з навколишнім ландшафтом, підкреслюючи його особливості (рослинність, водойми).

- **Виділення архітектурних акцентів:** За допомогою акцентного освітлення (наприклад, прожекторів) можна виділити окремі деталі фасаду або входні групи у вечірній час.

- **Динаміка часу доби:** Об'єкт варто представити в різних умовах освітлення (ранок, полудень, вечір, ніч), що дозволяє оцінити, як світло взаємодіє з архітектурою протягом доби, змінюючи її візуальний образ та емоційне сприйняття. Це особливо важливо для демонстрації енергоефективності або естетичної трансформації фасаду (рис. 1).

Г.2. Інтер'єрні світлові сцени: Візуалізація інтер'єрів вимагає особливої уваги до деталей та створення затишної, функціональної атмосфери (рис. 1).

- **Комбінація природного та штучного світла:** Інтер'єри рідко освітлюються лише одним типом світла. Важливо гармонійно поєднувати світло з вікон (якщо вони є) зі штучними джерелами (люстри, вбудовані світильники, підсвічування).

- **Функціональне освітлення:** Світло має відповідати функції приміщення (яскраве для робочих зон, м'яке для зон відпочинку).

- **Акцентне та декоративне освітлення:** Використання спрямованих джерел для підсвічування картин, скульптур, декоративних елементів, що створює візуальні акценти та додає глибини простору.

– **Врахування матеріалів та їхніх властивостей:** Матеріали стін, підлоги, меблів по-різному відбивають світло, і це має бути враховано для створення реалістичного вигляду.



Рис. 2. Моделювання візуалізацій з використанням 3ds Max із візуалізатором Corona Renderer (а) та програми Lumion (б): Дипломна робота на тему: «Інноваційні прийоми використання світла у формуванні сучасних терміналів». Магістрант Бутрід Гхізлан. Керівники: канд. арх., доц., доцент к-ри АБіС Криворучко Н. І., магістр архіт., аспірант, асистент к-ри АБіС Нос А. І.



Рис. 3. Моделювання виставкової споруди: Дипломна робота на тему: «Світло-просторова специфіка архітектурного формування культурно-виставкових комплексів». Магістрант Косяченко Я. Ю. Керівники: канд. арх., доц., доцент к-ри АБіС Криворучко Н. І., магістр архіт., аспірант, асистент к-ри АБіС Нос А. І.

Г.3. Специфіка архітектурних об'єктів та їх типологія: Типологія будівлі безпосередньо впливає на вимоги до освітлення та характер світлових сцен:

– **Виставкові павільйони та музеї:** Вимагають рівномірного, контрольованого освітлення, що не створює відблисків на експонатах, з можливістю акцентного підсвічування.

– **Спортивні споруди:** Потребують яскравого, функціонального освітлення, що забезпечує комфорт для спортсменів і глядачів, мінімізуючи тіні та відблиски.



Рис. 4. Моделювання музейного комплексу: Дипломна робота на тему: «Семантика світла у формуванні сучасних музейних комплексів». Магістрант Зрікі Анас. Керівники: канд. арх., доц., доцент к-ри АБіС Криворучко Н. І., магістр архіт., аспірант, асистент к-ри АБіС Нос А. І.

– **Вокзали та аеропорти:** Великі, відкриті простори з потребою у чіткій навігації та відчутті безпеки, що досягається за рахунок яскравого, функціонального освітлення.

– **Сакральні об'єкти (церкви, мечеті):** Світло тут є ключовим для створення містичної, піднесеної атмосфери. Часто використовується природне світло, що проникає через високі вікна, а також свічки або спеціальні світильники для створення драматичних тіней та акцентів, що посилюють емоційне та символічне значення простору.

– **Медіаархітектура:** Окремої уваги заслуговує медіаархітектура, де світло є не лише функціональним, а й комунікативним, динамічним елементом. Інтерактивні фасади, світлодіодні панелі, динамічні світлові сцени, що змінюються залежно від подій або інформаційного контенту, вимагають окремого підходу до проектування, візуалізації та симуляції їхньої поведінки. Тут світло стає «шкірою» будівлі, яка постійно змінюється, передаючи інформацію або створюючи мистецькі перформанси.

Крім типології, важливо враховувати **рух користувача та ключові точки зору**. Світлові акценти мають спрямовувати погляд, виділяти маршрути переміщення та композиційні

домінанти, формуючи наратив сприйняття простору.

Висновки. Формування світлових сцен у процесі створення 3D-моделей є надзвичайно важливою складовою як архітектурної освіти, так і професійної діяльності. Це завдання виходить за рамки простого технічного налаштування, перетворюючись на мистецтво, що вимагає глибокого розуміння фізичних принципів світла, його емоційно-художнього впливу та психології зорового сприйняття.

Майстерне використання світла в 3D-візуалізації дозволяє:

- **Передати архітектурну ідею** з максимальною достовірністю та емоційною силою.
- **Створити реалістичну атмосферу**, що відповідає призначенню та концепції об'єкта.
- **Ефективно презентувати проєкт** замовнику, інвестору або широкій аудиторії, викликаючи бажаний емоційний відгук.

– **Аналізувати функціональні та естетичні аспекти** освітлення ще на етапі проєктування.

Інтеграція передових рендеринг-технологій, таких як Corona Renderer, з глибоким розумінням принципів світлодизайну дає архітекторам і візуалізаторам потужний інструмент для перетворення віртуальних моделей на вражаючі та переконливі візуальні образи. Це підкреслює важливість системного вивчення світлових сцен у навчальних програмах архітектурних спеціальностей, що дозволить майбутнім фахівцям створювати не лише функціональні, а й естетично досконалі та емоційно насичені архітектурні простори. Подальші дослідження мають бути спрямовані на розробку більш детальних методик та кейсів застосування світлових сцен для різних типологій об'єктів та конкретних комунікаційних завдань.

Література:

1. Що таке 3D-моделювання в галузі архітектури, інжинірингу та будівництва? URL: https://proscan.com.ua/blog/sho-take-3d-modelyuvannya-v-galuzi-arhitekturi-inzhiniringu-ta-budivnictva-new-article_1 (дата звернення: 24.06.2025).
2. Building information modeling – Вікіпедія. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Building_information_modeling (дата звернення: 24.06.2025).
3. 3D Architectural Models – Adobe Substance 3D. URL: <https://www.adobe.com/ua/products/substance3d/discover/3d-architectural-models.html> (дата звернення: 24.06.2025).
4. Можливості вивчення технологій 3D-моделювання архітектурних споруд в школі. *CyberLeninka*. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mozhливosti-vivchennya-tehnologiy-3d-modelyuvannya-arhitekturnih-sporud-v-shkoli> (дата звернення: 24.06.2025).
5. Ratajczak M. Wpływ symulacji komputerowych 3D na jakość projektowania architektonicznego. *Architektura i Budownictwo*. 2019. № 3. С. 445–452. URL: <http://www.wydawnictwo.wst.pl/uploads/files/256873b34d6dc59ce1ec94eb7e6bfb9a.pdf> (дата звернення: 24.06.2025).
6. Shulha I. Modern approaches to the use of 3D visualization in education. *Actual Trends of Modern Scientific Research*. 2021. С. 296–301. URL: <https://sci.ldubgd.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/8671/1/ACTUAL-TRENDS-OF-MODERN-SCIENTIFIC-RESEARCH-14-16.03.21-1.pdf> (дата звернення: 24.06.2025).
7. Ковальчук М.В. Сутність та перспективи 3D-моделювання у проєктуванні архітектурного середовища. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/35464/1/Ковальчук%20М.pdf> (дата звернення: 24.06.2025).
8. Кліменко І.М. Візуалізація архітектурного образу за допомогою програмного забезпечення. *Сучасні технології в архітектурі та будівництві*. 2016. № 2. С. 110–114. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/suntz_2016_2_22.pdf (дата звернення: 24.06.2025).
9. Криворучко Н.І., Нос А.І. Семантика світла як інструмент формування архітектури новітньої епохи. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування* : наук.-техн. зб. / відп. ред. В.В. Товбич. К. : КНУБА, 2024. Вип. 69. С. 10–16.
10. Даниленко О.В. Психологічні аспекти візуалізації в архітектурному проєктуванні. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/28249/1/41.pdf> (дата звернення: 24.06.2025).

References:

1. ProScan. (n.d.). Shcho take 3D-modeliuvannya v haluzi arkhitektury, inzhynirynhu ta budivnytstva? [What is 3D modeling in the field of architecture, engineering and construction?]. Retrieved from: https://proscan.com.ua/blog/sho-take-3d-modelyuvannya-v-galuzi-arhitekturi-inzhiniringu-ta-budivnictva-new-article_1 [in Ukrainian].
2. Wikipedia. (n.d.). Building information modeling. Retrieved from: https://en.wikipedia.org/wiki/Building_information_modeling
3. Adobe. (n.d.). 3D Architectural Models. Retrieved from: <https://www.adobe.com/ua/products/substance3d/discover/3d-architectural-models.html>
4. CyberLeninka. (n.d.). Mozhlyvosti vyvchennia tekhnolohii 3D-modeliuvannya arkhitekturnykh sporud v shkoli [Opportunities for studying 3D modeling technologies of architectural structures at school]. Retrieved from: <https://cyberleninka.ru/article/n/mozhlyvosti-vivchennya-tehnologiy-3d-modelyuvannya-arhitekturnih-sporud-v-shkoli> [in Ukrainian].
5. Ratajczak, M. (2019). Wpływ symulacji komputerowych 3D na jakość projektowania architektonicznego [The impact of 3D computer simulations on the quality of architectural design]. *Architektura i Budownictwo*, 3, 445–452. Retrieved from: <http://www.wydawnictwo.wst.pl/uploads/files/256873b34d6dc59ce1ec94eb7e6bfb9a.pdf> [in Polish].
6. Shulha, I. (2021). Modern approaches to the use of 3D visualization in education. *Actual Trends of Modern Scientific Research*, 296–301. Retrieved from: <https://sci.ldubgd.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/8671/1/ACTUAL-TRENDS-OF-MODERN-SCIENTIFIC-RESEARCH-14-16.03.21-1.pdf>
7. Kovalchuk, M.V. (n.d.). Sutnist ta perspektyvy 3D-modeliuvannya u proiektuvanni arkhitekturnoho seredovyscha [Essence and prospects of 3D modeling in architectural environment design]. Retrieved from: <http://eprints.zu.edu.ua/35464/1/Ковальчук%20М.pdf> [in Ukrainian].
8. Klimenko, I.M. (2016). Vizualizatsiia arkhitekturnoho obrazu za dopomohoiu prohramnoho zabezpechennia [Visualization of architectural image using software tools]. *Suchasni tekhnolohii v arkhitekturi ta budivnytstvi – Modern Technologies in Architecture and Construction*, 2, 110–114. Retrieved from: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/suntz_2016_2_22.pdf [in Ukrainian].
9. Kryvoruchko, N.I., & Nos, A.I. (2024). Semantyka svitla yak instrument formuvannia arkhitektury novitnoi epokhy [Semantics of light as a tool for shaping the architecture of the modern era]. *Modern Problems of Architecture and Urban Planning*, 69, 10–16. Kyiv: Kyiv National University of Construction and Architecture. [in Ukrainian].
10. Danylenko, O.V. (n.d.). Psykholohichni aspekty vizualizatsii v arkhitekturnomu proiektuvanni [Psychological aspects of visualization in architectural design]. Retrieved from: <http://eprints.zu.edu.ua/28249/1/41.pdf> [in Ukrainian].

Стаття надійшла: 26.06.2025

Прийнято: 08.07.2025

Опубліковано: 06.10.2025

УДК 7:745.52:7.042:598.2(477.74)Серпіонова(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.3.12>**Носенко Анна Іванівна,**

кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужений діяч мистецтв України,
завідувач кафедри образотворчого мистецтва
Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»
ORCID ID: 0000-0001-6876-5382
annetn2002@gmail.com

Величко Дмитро Олександрович,

доцент, заслужений діяч мистецтв України,
доцент кафедри образотворчого мистецтва,
декан художньо-графічного факультету
Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К.Д. Ушинського»
ORCID ID: 0000-0003-4961-2481
Velichko.DO@pdpu.edu.ua

ОБРАЗИ ПТАХІВ У ГОБЕЛЕНАХ ЕСФІРИ СЕРПІОНОВОЇ: СИМВОЛІКА, СЕМАНТИКА, СТИЛІСТИКА

Здійснено мистецтвознавче дослідження творчого доробку видатної одеської майстрині художнього ткацтва Есфіри Серпіонової. Серед широкого діапазону образів її гобеленів увагу зосереджено на образах птахів. Детально проаналізовано та подано інтерпретації їх символічного та міфопоетичного змісту. Визначено технологічні особливості ткацтва майстрині. Подано порівняльний аналіз та виявлено специфіку впізнаваної стилістичної мови творів Е. Серпіонової.

Вивчення творів художнього ткацтва Е. Серпіонової виявило значну кількість образів птахів у композиціях різних років. Створено систематизацію образів відповідно їх іконографії і змістового насичення. Виділено групу гобеленів, де птахи зображено поруч з людиною, зокрема у проаналізованих нами композиціях персонажем є сама авторка. Птахи стають алегорією долі, стремління до здійснення мрій, щастя і випробувань різними сторонами, а також символом душі мисткині, спраглої до пізнання прекрасного у реальному і духовному світі. Виявлено низку творів з птахами, які об'єднують образ дерева. Е. Серпіонова звертається до архетипу Дерева Життя, яке уособлює усталену модель світу, навколо якого відбувається рух часу, показаний через мотиви пір року чи час доби, а також контрасти життя – чорне і біле – день, ніч, мир, війна. Умовно трактовані птахи присутні як алегорії людей у вирі життя. Цікавими є гобелени, де наявно немає фігур птахів, проте є їх атрибути, наприклад, іпаківні чи перо. Завдяки цим асоціативним образам авторка втілює ідеї надії, патріотизму, збереження пам'яті і передачі знання-традиції. Цілісну групу складають камерні композиції із зображенням розмаїтих птахів, що населяють різні куточки землі і їх невід'ємною частиною. Визначну роль у виразності гобеленів Е. Серпіонової відіграє чистий колір, який передає світло, створює символічний контекст чи емоцію сприйняття. Аналіз стилістики унікальної мови художнього ткацтва Серпіонової виявив велике значення умовності театрально-декораційного мистецтва, світлоносності вітражу і мозаїк, спрощення образів народного мистецтва, експериментів з абстрактними формами модернізму, монументально-декоративних розписів бароко і суворого стилю, традиційного декоративно-ужиткового ткацтва Півдня України.

Ключові слова: Есфір Серпіонова, художнє ткацтво, Одеський гобелен, образ птаха.

Nosenko Anna, Velichko Dmytro. IMAGES OF BIRDS IN THE TAPESTRIES OF ESPHIRA SERPIONOVA: SYMBOLISM, SEMANTICS, STYLISTICS

An art history study of the creative work of the outstanding Odessa master of artistic weaving, Esfir Serpionova, has been carried out. Among the wide range of images in her tapestries, attention is focused on images of birds. Their symbolic and mythopoetic content has been analyzed in detail and interpreted. The technological features of the artist's weaving have been identified. A comparative analysis has been presented and the specifics of the recognizable stylistic language of E. Serpionova's works have been revealed.

A study of E. Serpionova's artistic weaving works revealed a significant number of bird images in compositions from different years. The images were systematized according to their iconography and content. A group of tapestries was identified where birds are depicted alongside humans; in particular, in the compositions we analyzed, the author herself is the character. Birds become an allegory of fate, the pursuit of dreams, happiness, and trials in different spaces, as well as a symbol of the artist's soul, thirsty for knowledge of beauty in the real and spiritual world. A number of works featuring birds are united by the image of a tree. Serpionova refers to the archetype of the Tree of Life, which personifies an established model of the world around which time moves, shown through the motifs of the seasons or times of day, as well as the contrasts of life – black and white – day, night, peace, war. Conventionally interpreted birds are present as allegories of people in the whirlpool of life. Of particular interest are tapestries where there are no bird figures, but their attributes are present, such as birdhouses or feathers. Thanks to these associative images, the author embodies the ideas of hope, patriotism, preservation of memory, and transmission of knowledge and tradition. A whole group consists of chamber compositions depicting various birds that inhabit different corners of the earth and are an integral part of it. The pure color that conveys light, creates a symbolic context or emotion of perception plays a significant role in the expressiveness of Serpionova's tapestries. An analysis of the stylistics of Serpionova's unique language of artistic weaving revealed the great importance of the conventionality of theatrical and decorative art, the lightness of stained glass and mosaics, the simplification of folk art images, experiments with abstract forms of modernism, monumental decorative paintings of the Baroque and austere styles, and traditional decorative and applied weaving of southern Ukraine.

Key words: Esther Serpionova, artistic weaving, Odessa tapestry, image of a bird.

Вступ. Художнє ткацтво в сучасному мистецькому просторі України – явище цікаве, розмаїте, проте неоднорідне за розповсюдженням по регіонам. Західні області мають довгі і усталені традиції, стилістичні і технологічні особливості. На Півдні, зокрема на Одещині, окрім давнього виготовлення ряден для побутових потреб, практики виготовлення творів художнього ткацтва майже не існувало. Протягом останніх 30 років в Одесі з'явилися майстри, які звернулися до створення творів декоративного мистецтва засобами ткацтва. За певними ознаками цей феномен у мистецькому просторі півдня України отримав визначення як «Одеський гобелен», куди відносяться окремі митці (які отримали освіту поза межами Одеси) і учні «Школи гобелену З. Д. Борисюк» – випускники майстерні, яка була заснована у 1994 році і розвивається на художньо-графічному факультеті ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського» (Університет Ушинського). Есфір Наумівна Серпіонова (1943–1925) стала якраз тією особистістю, яка своїм неповторним мистецтвом в царині ткацтва створила видатний доробок, що став неповторною гранню явища «Одеського гобелену». На жаль, 11 квітня 2025 року Есфір Наумівна (монахиня Таїсія) відійшла в інший світ, та її гобелени дають родюче поле для мистецтвознавчого аналізу у широкому змістовому та стилістичному контекстах.

Мета дослідження. Вивчити особливості образів птахів у композиціях гобеленів Есфіри Серпіонової, дати комплексний аналіз змістового контексту і стилістики формальних композиційних рішень творів.

Матеріали та метод. Надзвичайно насичений і різноманітний творчий шлях Есфіри Серпіонової в царинах театрално-декораційного мистецтва, скульптури, графіки, живопису, художнього ткацтва, поезії, іконопису у різні часи мав висвітлення у невеликих статтях мистецтвознавців, журналістів, колег художників у періодичних виданнях преси чи каталогах виставок (В. Савченко [1], О. Тарасенко [2], В. Криштопенко [3], Р. Бродавко [4], В. Кудлач [5], С. Савченко [6], А. Носенко [6], В. Мон [7], І. Адлер [8] та інші).

Вже у статті до дебютної виставки мисткині у 1973 році мистецтвознавець і художник В. Криштопенко відзначав «професіоналізм і смак автора». Він писав, що навіть у «маленьких аркушах-квадратиках» є «основа пошуку формальних рішень: принцип композиції, кольорового ладу, гами, ритму, техніки» [3, 235]. У статті 2011 р. Віра Савченко зазначала, що на образотворчій ниві України «Есфір Серпіонова – новатор у царині гобелена. Її самотність виявляється і в розширенні та вдосконаленні технічних можливостей гобелена, і в формуванні особливої образної поетики, що мотивується і формується темою Божественного» [1, 246]. Мистецтвознавиця

наголошувала, що при видимому домінуванні алегоричних і філософських тем з християнським контекстом, художниця вирішує тему «самостійно і самотньо», не йде сліпо за каноном, а «вільно і водночас дуже делікатно, без будь-якого тиску вона гармонійно поєднує в зображенні символи різних культур» [1, 248]. О. А. Тарасенко у тексті-некролозі майстрині написала: «У філософсько-поетичному змісті гобеленів утверджується єдність світу земного та небесного» [2].

Важливий документальний матеріал про життєвий і творчий шлях Е. Серпіонової втілено у книзі «Есфір: Документальна повість» літераторки Вероніки Коваль. На жаль, частина матеріалів книги подано російською мовою і потребує перекладу і перевидання українською. Варто зазначити, що сама Есфір Наумівна створювала науково-методичні праці для студентів художньо-графічного факультету, розкриваючи теми створення пленерних етюдів і замальовок, особливостей роботи над текстильними композиціями, тонкощі розуміння колориту тощо. На сьогодні цілісного мистецтвознавчого дослідження творчості Е. Серпіонової не створено, що дає широкі можливості для аналізу і інтерпретацій змісту і форми її творів.

Методологія дослідження полягає в застосуванні комплексу методів, основними з яких є: метод мистецтвознавчого художньо-стилістичного аналізу, іконографічний та компаративний методи для виявлення особливостей образного і стилістичного ладу творів художниці у контексті її творчого доробку та широкому часовому діапазоні творів різних періодів та стилів. Одним з визначних методів став метод іконології, що дозволив виявити та дати інтерпретації символічним та алегоричним образам птахів у гобеленах Е. Серпіонової.

Результати. Есфір Наумівна Серпіонова (Варшавська), у духовному житті монахиня Таїсія, у 1964 році закінчила Одеське художнє училище за спеціальністю «Скульптура», у 1971 стала випускницею художньо-постановного факультету Ленінградського Державного інституту театру, музики і кінематографії; з 1971 по 1980 рр. в якості художника-постановника створила понад тридцять

вистав в різних театрах України і країн радянського простору. У рідній Одесі 40 років (з 1978 р.) вона викладала на художньо-графічному факультеті Університету Ушинського, була кандидатом педагогічних наук (1990), з 2012 р. – доцентом кафедри ужиткової творчості та методики художнього навчання. У 1990-х роках Есфір Наумівна обрала духовний шлях і постриглась у черниці. Зміна світського способу життя на духовне не призвели до відмови від творчості, але іще більше зосередили її особистість на формі служіння – служінні Богу і мистецтву всіма доступними засобами. З 1996 року майстриня стала керівником іконописної майстерні при Одеському Свято-Архангело-Михайлівському жіночому монастирі, а з 2012 року – однією з засновниць і завідувачкою іконописного відділення Одеської Духовної семінарії, при цьому не залишаючи викладання в Університеті Ушинського.

З 1990 року – член Національної спілки художників України. У 2022 році за видатні заслуги в галузі розвитку гобелену Е. Серпіонова стала лауреатом Обласної премії образотворчого мистецтва імені М. Божія в номінації «Декоративне мистецтво».

Птахи співають навесні. Їх спів прославляє народження дня і відродження природи. Співом птахи приваблюють партнерів та звать за собою підростаюче покоління. Звуки війни витісняють мелодії пташиних голосів... «Нехай лунають співи птахів» – таке образне ствердження мала назва виставки гобеленів Есфірі Серпіонової, яку вона присвятила війнам України. Вернісаж відбувся 2023 року в бібліотеці імені К. Паустовського м. Одеси. Образ птаха не випадково об'єднав низку творів майстрині і став посланням та присвятою.

Птахи здавна втілювали здатність до польоту, до найскорішої подорожі як по горизонталі, так і були символом поєднання земного і небесного світів по вертикалі. Саме птахи стають образами богів у різних культурах: пригадаємо Гора-сокола – бога недосяжного високого неба та сонця у стародавньому Єгипті; сову, яка супроводжувала, а іноді уособлювала Афіну – богиню мудрості, військової стратегії та тактики – одну з найшановніших богинь Греції; орла, що міг

вільно дивитись на сонце, який був одним з основних атрибутів Зевса і Юпітера у пізній античності. Християнство дало нове наповнення образів птахів – Святий Дух втілювався і зійшов на землю у вигляді Білого Голуба, біла голубка принесла добру звістку про примирення Бога і людей праведному Ною. З гобеленів Есфірі Серпіонової на нас споглядають розмаїті птахи і пташенята. Кожна птаха має свій голос, співає власну пісню, відтворює певну глибинну ідею.

У композиції гобелену «Мій сон» (2023) (рис. 1) маленька дівчинка, що тримає великого птаха з чорно-білим оперенням з синіми відблисками, немов тримає долю, де щастя межує з випробуваннями, а поміж ними мрії втілюються у життя. Узагальнений образ дівчинки повторюється у графічних роботах, представлених на персональній ювілейній виставці «Діти війни» у виставковому просторі ООО НСХУ 2023 р. (рис. 3, 4). Цей образ є великою мірою автопортретним не тільки за певними візуальними ознаками, а й за глибинними спогадами і відчуттями трагічного і, одночасно, щасливого дитинства (рис. 2).



1.



2.



3.



4.

Рис. 1. Е. Серпіонова. Мій сон. 2023.
Художнє ткацтво. 90х62

Рис. 2. Фото у піонерському таборі Есфір разом з однолітками малюють стінгазету

Рис. 3. Е. Серпіонова. З графічної серії спогадів дитинства. Папір, акварель, пастель

Рис. 4. Афіша персональної виставки Е. Серпіонової «Діти війни». 06.09.2023. ООО НСХУ

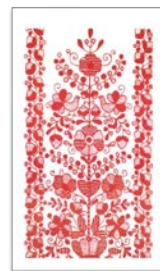
У гобелені «Ми птахів забули голоси» (рис. 5), створеному у 2023 році, мисткиня відтворює Образ Дерева Життя, яке існує

у плині часу, і, водночас, вічно. У нижній частині, там де стовбур, час струмує від білого світла мирної днини – до нічної темряви війни. Проте, мудрі люди кажуть, що перед сходом сонця ніч найтемніша, і тільки ніч обов'язково закінчиться зі світанком. Птахи сповістять про це співами.

Цікаво порівняти трактування архетипу Дерева Життя у сучасної авторки з мотивом традиційного українського вишиваного рушника (рис. 6). Е. Серпіонова зберігає симетричну композицію образу усталеного непорушного світу, центром якого є стовбур дерева – вісь (архетип Axis Mundi), що поєднує по вертикалі міфологічні світи (підземний, земний і небесний). На відміну від рушника, в композиції гобелену художниця передає рух часу: у верхній частині Дерева крона немов живе у безкінечному колі зміни пір року – від зими, у квітучу пташину весну, літечко з плодами, крізь золоту осінь, до сивої зими. Життя дерева символічно перегукується з життям людини. Лаконічна монохромність низу контрастує з барвистим багатоголоссям верхньої частини.



5.



6.



7.

Рис. 5. Е. Серпіонова. Ми птахів забули голоси. 2023. Художнє ткацтво. 62х47

Рис. 6. Традиційний український рушник «Дерево Життя»

Рис. 7. Е. Серпіонова. Пори року. 2022. Художнє ткацтво. 240х83

Немов у віконця ми спостерігаємо за птахами, що облюбували кожна своє місце на гілках дерева часу у монументальному

вертикальному гобелені «Пори року» (2022) (рис. 7). Кожне віконечко – окрема самостійна композиція з пташками, що прилітають на гостини до дерева у різний час року і доби. Колорит вечора, ночі, зими, літа, сходу та заходу сонця чи весняного дня, а також ритми вітру, дощу чи тиші – все це спостереження, настрої, відчуття художниці, що близькі і зрозумілі кожному глядачеві. Немов уособлення людей, птахи зображені поодиночі чи парами, у співі чи тихій зосередженості.

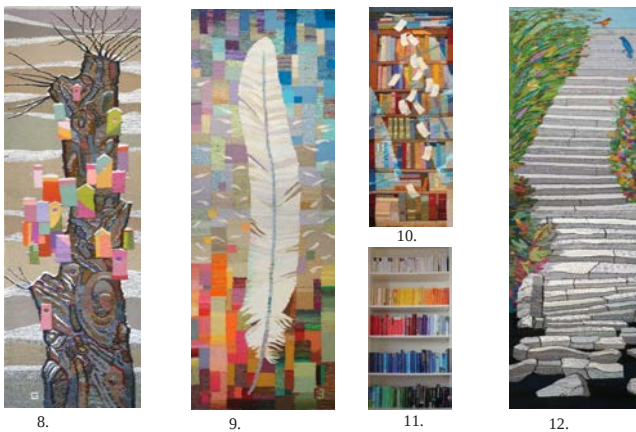


Рис. 8. Е. Серпіонова. Очікування весни. 2018.
Художнє ткацтво. 240х83

Рис. 9. Е. Серпіонова. Швидкоплинність. 2020.
Художнє ткацтво. 240х85

Рис. 10. Е. Серпіонова. Мудрість століть. 2022.
Художнє ткацтво. 230х70

Рис. 11. Книжкова шафа.
Фото з ресурсу Pinterest

Рис. 12. Е. Серпіонова. Сходи. 2021.
Художнє ткацтво. 240х82

У витканій вертикалі полотна «Очікування весни» (2018) (рис. 8) Е. Серпіонова зобразила обпилений сухий стовбур, на якому з усіх боків закріплені шпаківні. Різнокольорові будиночки для птахів, як продовження дерева у новій якості для нових життів пташиних сімейств. Яскраві геометричні плями шпаківень різних форм та розмірів створюють відчуття музичного ритму. В Енциклопедичному словнику символів культури України перелітні птахи трактуються як «вісники весни, приплоду, врожаю, добра, здоров'я і щастя», вони уособлюють «спадкоємність, прив'язаність до місця народження, патріотизм» [9, 669]. Твір Серпіонової втілює ствердження надії на продовження життя. Алегорично шорсткий стовбур асоціюється з тілом людини,

що старіє під дією часу, проте душа може залишатися вічно молодою, якщо вона має надії і прагнення творити і вдосконалюватись.

Гобелен «Швидкоплинність» (2020) (рис. 9) зображує величезне біле пташине перо. Ні, це не перо вбитого птаха, це, скоріше, образ пера для письма, знаряддя поета чи письменника, вченого чи учня, щоб зупинити – записати швидкоплинну ідею, втілити у слові боже-ственне одкровення, поділитися знаннями. Умовне геометричне тло можна сприймати як книжкові полиці з книгами у кольорових обкладинках (рис. 11). Це результати праці поколінь, втілена пам'ять і час. (Цікаво, що близький за композиційною побудовою твір «Мудрість століть» (рис. 10), створений у 2022 році, вже безпосередньо зображує книжкову шафу з білими сторінками, що летять у потоці світла). У композиції «Швидкоплинність» чисті яскраві кольори фону від теплих відтінків внизу до світлих холодних вгорі, разом з перевагою вертикальних ліній, створюють відчуття руху вверх. Перо стає уособленням архетипу Світової Осі, що поєднує землю і небо завдяки знанням, а ширше – людям, які це знання продукують, передають, сприймають.

Одним з найпоширеніших у мистецтві є образ птаха, що символізує душу людини, вільну, здатну до польоту. Есфір Серпіонова у художньому ткацтві дає власне неповторне бачення цього образу. Символізмом сповнена композиція «Сходи» (2021) (рис. 12) Вертикальний видовжений формат заповнюють сходи, що ведуть від самого низу, від подекуди невідточеного каміння, згодом рівненькими сходами вгору до блакитного сяяння неба. На верхніх східцях сидять дві пташки – червона і блакитна. Червона – вона сміливіша – долетіла до самого верху, і дивиться вперед і вгору. Блакитна птаха (як і сам синій колір, що візуально спрямовується всередину і асоціюється з психологічним характером інтроверта) розмірковує, дивлячись вниз чи в глибину себе. Східці – це шлях, який кожна людина долає на власний розсуд, індивідуально, стрімко чи повільно, повертаючись до спогадів минулого чи спрагло дивлячись в майбутнє.

Надзвичайно насиченими емоційно є твори «Іще вище» (2019) (рис. 13), два варіанти

подібної композиції – «Преображення» (2021) та «Прагнення» (2021) (рис. 14, 15) у кольоровому та чорно-білому трактуванні та невелике пано «Промінь сонця» (2021) (рис. 16). Усіх їх поєднує виразність світло-кольору, що досягнута майстриною завдяки вивіреному декоративному ладу у тональному співставленні світлого і темного, а також контрасті теплих і холодних відтінків. Видиме преображення світу відбувається завдяки світлу, як у прямому сенсі – кожного ранку світло народжується, проявляючи новий день, і зникає, даючи перерву на відпочинок; так і в алегоричному сенсі – завдяки людям, що це Світло уособлюють і несуть.



Рис. 13. Е. Серпіонова. Іще вище. 2019.
Художнє ткацтво. 240х80

Рис. 14. Е. Серпіонова. Преображення. 2021.
Художнє ткацтво. 230х77

Рис. 15. Е. Серпіонова. Прагнення. 2021.
Художнє ткацтво. 230х77

Рис. 16. Е. Серпіонова. Промінь сонця. 2021.
Художнє ткацтво. 64х45

Птахи зображені на величому тлі неба, а вертикальний формат і співвідношення маленьких силуетів птахів і геометрії повітряних куль та кіл Сонця і Місяця створюють відчуття безмежності простору, який досягнути можуть лише птахи і людські думки та мрії.

У різні роки Есфір Наумівна створила низку гобеленів, де ми можемо побачити птахів як рівноправних мешканців різноманітних куточків нашої землі. У міфопоетичній композиції «Земля людини» (2007) (рис. 18) пара білих птахів насилає квітучу земну сферу, чи то птахи в райському саду, створені Богом до створення людини, чи, можливо, чисті душі пращурів Адама і Єви до гріхопадіння. Камерні панно «Мала батьківщина» (2014) (рис. 17) та «На скелях» (2021)

(рис. 19) показують глядачеві фрагментарні мотиви великої землі десь на півдні України і на далекій півночі. Художницю приваблює можливість декоративного рішення простих мотивів з птахами, орнаментальні ритмічні побудови навколишнього середовища та оперення птахів. За словами В. Мон, мала батьківщина у перекладі автора – це не тільки конкретне місце тілесного народження і дорослішання, це взагалі земля для людини у порівнянні з величчю Небесного світу батьківщини душі [7].

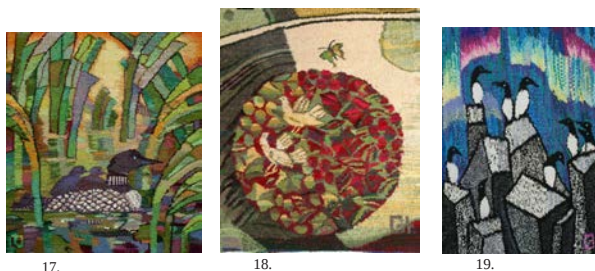


Рис. 17. Е. Серпіонова. Мала батьківщина. 2014.
Художнє ткацтво. 72х59

Рис. 18. Е. Серпіонова. Земля людині. 2007.
Частина диптиху. Художнє ткацтво. 78х63

Рис. 19. Е. Серпіонова. На скелях. 2021.
Художнє ткацтво. 64х46

Надзвичайно виразним є художній образ в «Автопортреті» 2014 року (рис. 21). У квадратному форматі, немов у віконці, видно темний жіночий силует зі спини. Есфір Серпіонова, у чернецтві Матінка Таїсія, застосувала композиційний прийом майстрів Відродження, коли персонажа показували зі спини, даючи глядачеві напрямок для погляду туди, куди дивиться сам персонаж.

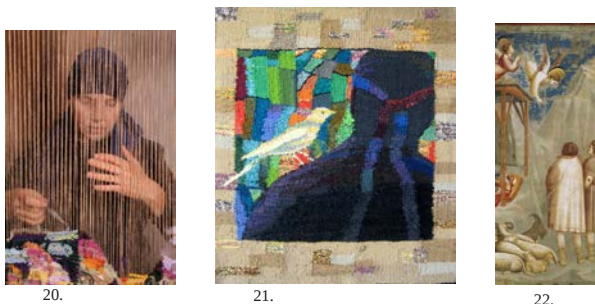


Рис. 20. Е. Серпіонова за роботою. Фото

Рис. 21. Е. Серпіонова. Автопортрет. 2014.
Художнє ткацтво. 62х53

Рис. 22. Джотто ді Бондоне. Різдво Христове. Фрагмент. Фреска капели Скровеньї. 1305

Образ художниці, надзвичайно обдарованого майстра декоративного та образотворчого мистецтва, ми прочитаємо по просторовому оточенню яскравих насичених силою життя природи кольорів, які можуть бути перетворені душею і талантом митця у гобелен, мозаїку, живопис, графіку, вітраж, різьблення з дерева, театральні декорації чи пластичні замальовки. Чиста, відкрита до прекрасного душа монахині Таїсії – це біла птаха на плечі, що співає світу засобами мистецтва, власною творчістю та майстерністю, яку вона передає учням.

Композиція «Молитва за мир» (2023 р.) показує поле стиглого врожаю золотавого колосся та соняшників під блакитним небом – як символ українського прапора. На протитанкових їжаках сидять дві пташки і чекають своєї пісні. Можливо то душі воїнів, що захищали Батьківщину. Художниця створила образ незламності, опору злу, які можливі тільки за умови віри у рідну землю, працьовитих стійких духом людей, здатних сіяти добро, прославляти мудрість, творити з надією та дарувати любов. І «Нехай лунають співи птахів!»

Технологічно Е. Серпіонова обрала метод гладкого ткацтва традиційних гобеленів, проте замість ниток різної якості і складу вона використовувала тонко нарізані смужечки тканин. Тканини різної якості, розмаїтого забарвлення (однотонні і строкаті),

з ниточками-торочками чи без них, при вторинному використанні набувають нового життя. При тканні такі «ткані» нитки створюють особливу насичену щільну матерію, яка за своїми фізичними та художніми якостями має надзвичайну єдність поверхні і зображення. На своєрідному генетичному рівні декоративні ткані панно сучасної майстрині виявляються рідними до традиційних тканих смугастих ряден півдня України, що виготовлялися з вживаних тканин (які відслужили свій термін) і широко використовувалися у народному побуті. Навіть обраний формат більшості великих тканих композицій видовленої форми і смугастого фону нагадують про усталені народні традиції і створюють особливе відчуття сердечності і домашнього затишку бабусиної хати.

Отримавши ґрунтовний досвід у театральній-декораційному мистецтві, вивченні світового образотворчого і декоративного мистецтва Е. Серпіонова мала в палітрі найширший діапазон стилістичних прийомів для віднайдення виразності образів саме в художньому ткацтві. Її гобеленам притаманний чіткий силует за тоном і кольором, умовна просторовість – ясність першого плану і підпорядкованість фону на другому плані – якості «дальнобійності» (виразності сприйняття образу з далекої відстані) монументально-декоративного мистецтва



23.



24.



25.

Рис. 23. Афіша персональної ювілейної виставки Е. Серпіонової до 80-річчя «Нехай лунають співи птахів». 06.05.2023. Бібліотека імені К. Паустовського м. Одеси

Рис. 24. Е. Серпіонова. Молитва за мир. 2023. Художнє ткацтво. 84x110

Рис. 25. Фото Есфір Серпіонова з друзями юності скульптором Олександром Пісьміченком та Зінаїдою Борисюк, засновницею школи гобелену, на виставці гобеленів Е. Серпіонової на ХГФ Університету Ушинського 30.06.2023

середньовіччя, бароко, авангарду і мистецтва суворого стилю, а також театральних декорацій. Подекуди мисткиня використовувала чіткий контур між яскравими кольоровими плямами, що зближувало гобелени зі світлоносністю вітражів. Образи птахів стилізовані до умовного спрощення і узагальнення, що ріднить їх з виразністю народного розпису чи іконопису. Виразна фактура ткані поверхні часто викликає асоціації з візантійськими мозаїками.

Наукова новизна. Здійснено мистецтвознавче дослідження творчого доробку видатної одеської майстрині художнього ткацтва Есфірі Серпіонової. Серед широкого діапазону образів її гобеленів увагу зосереджено на образах птахів. Детально проаналізовано та подано інтерпретації їх символічного та міфопоетичного змісту. Визначено технологічні особливості ткацтва майстрині. Подано порівняльний аналіз та виявлено специфіку впізнаваної стилістичної мови творів Е.Серпіонової.

Висновки. Вивчення творів художнього ткацтва Е. Серпіонової виявило значну кількість образів птахів у композиціях різних років. Аналіз цих творів дозволив створити певну систематизацію образів відповідно їх іконографії і змістового насичення. Можна виділити групу гобеленів, де птахи зображено поруч з людиною, зокрема у проаналізованих нами композиціях персонажем є сама авторка. Птахи стають алегорією долі, стремління до здійснення мрій, щастя і випробувань різними просторами, а також символом душі мисткині, спраглої до пізнання прекрасного у навколишньому реальному і духовному небесному світі.

Низку творів з птахами об'єднує образ дерева. Е. Серпіонова звертається до архетипу Дерева Життя, яке уособлює модель світу з усталеною вертикальною структурою, навколо якого відбувається рух часу, показаний через мотиви пір року чи час доби, а також контрасти життя – чорне і біле – день, ніч, мир, війна. Умовно трактовані птахи присутні у цих насичених метафорами і символами просторах індивідуальних міфів художниці як алегорії людей у вирі життя. Цікавими є гобелени, де наявно немає фігур птахів, проте є їх атрибути, наприклад, шпаківні чи перо. Завдяки цим асоціативним образам авторка втілює ідеї надії, патріотизму, збереження пам'яті і передачі знання-традиції. Цілісну групу складають камерні композиції із зображенням розмаїтих птахів, що населяють різні куточки землі і їх невід'ємною частиною.

Визначну роль у виразності гобеленів Е. Серпіонової відіграє чистий колір, який передає світло, що перетворює видимий світ, створює символічний контекст чи емоцію сприйняття. Мисткиня сміливо використовує контрасти тону і тепло-холодності, що додає не тільки візуальній напруги, але й виконує змістову партію. Порівняльний аналіз стилістики творів виявив велике значення для виразної мови художнього ткацтва Серпіонової умовності театрального-декораційного мистецтва, світлоносності вітражу і мозаїк, спрощення образів народного мистецтва, експериментів з абстрактними формами модернізму та монументально-декоративних розписів бароко і суворого стилю, і, звичайно, спадщини традиційного декоративно-ужиткового ткацтва Півдня України. Цей симбіоз створив унікальний впізнаваний стиль тапісерії Есфірі Серпіонової як визначної особистості в мистецькому просторі «Одеського гобелену».

Література:

1. Савченко В. Сестра Таїсія: Земля людини. *Літературна Україна*. № 41. 27 жовтня 2011. *Есфір: Документальна повість* / Вероніка Коваль. Одеса, Астропринт : 2019. 264 с. С. 246–247.
2. Тарасенко О. Замість некрологу: Проект Есфірі Наумівни Серпіонової «Над горизонтом». 12.04.2025. URL: <https://www.facebook.com/oa.tarasenko>
3. Криштопенко В. Чарівність видовища. *Комсомольська ІСКРА*, від 24.02.1973. *Есфір: Документальна повість* / Вероніка Коваль. Одеса, Астропринт : 2019. 264 с. С. 234–235.
4. Бродавко Р. Пізнаючи білий світ. *Есфір: Документальна повість* / Вероніка Коваль. Одеса, Астропринт : 2019. 264 с. С. 250–253.
5. Кудlach В. Одеса гобеленова. 2016. *Віртуальна галерея «На Херсонській»* URL: <https://odnb.odessa.ua/blogs/kherson/69>

6. Одеський гобелен – 1: площина тема простір. Каталог. Автор-упорядник А. Носенко. Вступ.ст. С. Савченко, А. Носенко. Одеса : Одеський художній музей. 2016. 37 с. URL: <http://ofam.od.ua/pdf/catalog/gobelen.pdf>
7. Мон В. Есфір Серпіонова. Мала Батьківщина. Каталог. 2014. 18 с.
8. Адлер Ірен. До ангелів треба дослухатися. Одеський музей показав гобеленову ретроспективу. 2024. URL: <https://dumskaya.net/news/k-angelam-nado-prislushivatsya-odesskiy-muzei-po-183959/ua/>
9. Куйбіда В. Птах, птахи на фресках Софії Київської. *Енциклопедичний словник символів культури України*. Переяслав-Хмельниць. держ. пед. ун-т імені Григорія Сковороди. Заг. ред.: В. П. Коцур та ін. Вид. 5-те, допов. і випр. Корсунь-Шевченківський : Вид. В. М. Гаврищенко, 2015. 911 с. С. 669–673.

References:

1. Savchenko, V. (2011). Sestra Tayisiya: Zemlya lyudyny [Sister Taisiya: The Land of Man]. *Literaturna Ukrayina*. 41. *Esfir: Dokumental'na povist' / Veronika Koval'*. Odesa, Astroprint. 246–247. [in Ukrainian].
2. Tarasenko, O. (2025). Zamist nekrolohu: Proekt Esfiri Naumivny Serpionovoyi «Nad horyzontom» [Instead of an obituary: Esfira Naumivna Serpionova's project «Above the Horizon»] 12.04.2025. Retrieved from: <https://www.facebook.com/oa.tarasenko> [in Ukrainian].
3. Kryshopenko, V. (1973). Charivnist' vydovyshcha [The charm of the spectacle]. *Komsomolskaya ISKRA*, dated 02/24/1973. *Esfir: Dokumental'na povist' / Veronika Koval'*. Odesa, Astroprint. 234–235. [in Ukrainian].
4. Brodavko, R. (2015). Piznayuchy bilyy svit [Getting to know the white world]. *Esfir: Dokumental'na povist' / Veronika Koval'*. Odesa, Astroprint. 250–253. [in Ukrainian].
5. Kudlach, V. (2016). Odesa hobelenova [Odesa tapestry]. *Virtual'na halereya «Na Khersons'kiy»*. Retrieved from: <https://odnb.odessa.ua/blogs/kherson/69> [in Ukrainian].
6. Odes'kyi hobelen – 1: ploshchyna tema prostir. Kataloh (2016). [Odessa tapestry – 1: plane theme space. Catalog] A. Nosenko (Ed.). Introductory articles S. Savchenko, A. Nosenko. Odessa Art Museum. Retrieved from: <http://ofam.od.ua/pdf/catalog/gobelen.pdf> [in Ukrainian].
7. Mon, V. (2014). Esfir Serpionova. Mala Bat'kivshchyna. Kataloh [Esther Serpionova. Small Homeland. Catalog]. [in Ukrainian].
8. Adler Irene (2024). Do anheliv treba doslukhatysya. Odes'kyi muzey pokazav hobelenovu retrospektyvu [We must listen to the angels. The Odessa Museum showed a tapestry retrospective]. Retrieved from: <https://dumskaya.net/news/k-angelam-nado-prislushivatsya-odesskiy-muzei-po-183959/ua/> [in Ukrainian].
9. Kuybida, V. (2015). Ptakh, ptakhy na freskakh Sofiyi Kyivskoyi [Bird, birds on the frescoes of St. Sophia of Kiev]. *Entsyklopedychnyy slovnyk symboliv kul'tury Ukrayiny*. V. P. Kotsur (Eds.). 669–673. [in Ukrainian].

Стаття надійшла: 27.06.2025

Прийнято: 10.07.2025

Опубліковано: 06.10.2025

Поліщук Олена Петрівна,

доктор філософських наук, професор,
професор кафедри образотворчого мистецтва та дизайну
Житомирського державного університету імені Івана Франка
ORCID ID: 0000-0002-1095-8031
polishchuk.o.p.2015@gmail.com

ДИСГАРМОНІЯ В РІЗНИХ ПРЕДМЕТНИХ СФЕРАХ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ

Метою дослідження виступає аналіз дисгармонії у різних галузях сучасної науки загалом та дизайну зокрема, щоб з'ясувати його формотворчий сенс та евристичний потенціал в теорії й практиці сучасного дизайну, мистецькій і дизайн-освіті. Методологія: застосовано методи порівняльного аналізу, семантичного аналізу, індукції, дедукції, екстраполяції, експертних оцінок для виявлення спектру уявлень про витoki дисгармонії як явища, змістове насичення поняття «дисгармонія», а також з'ясування його значення при осмисленні інновацій сучасної художньої практики. Результати: проаналізовано зв'язок дисгармонії із естетичним ідеалом та естетичними почуттями людей та її роллю у теперішніх художніх практиках, зокрема дизайнерській діяльності. Розглянуто евристичний потенціал цього поняття для оцінки результатів і основ формоутворення у дизайні та мистецькій практиці; з'ясовано спектр міркувань сучасних науковців, вітчизняних і зарубіжних фахівців у галузі дизайну про його зміст. Наукова новизна: виявлено поширеність міркування про специфіку дисгармонії, напрацьованого філософією і класичною естетикою; указано на невідповідність, дисбаланс, дисфункцію як основні риси дисгармонії в дизайні як художній практиці сучасності; наголошено на необхідності подальшого опрацювання причин і проявів дисгармонії для розвитку теоретико-методологічної основи у дослідженнях з дизайну, мистецької освіти та практики сучасного дизайну. Практична значущість дослідження полягає в тому, що воно привертає увагу до потреби чіткої експлікації складових явища дисгармонії для покращення естетичної компетентності дизайнерів та інших фахівців, що займаються формоутворенням, креативними проектами у сучасних художніх практиках.

Ключові слова: дисгармонія, дизайн, естетичні основи дизайну, художня практика, формоутворення в дизайні, художнє проектування, методологія наукових досліджень у дизайні, дизайн-освіта, естетична компетентність дизайнера, мистецька освіта.

Polishchuk Olena. DISHARMONY IN VARIOUS SUBJECT SPHERES OF MODERN DESIGN

The aim of the study is to analyze disharmony in various areas of modern science and design in particular, in order to clarify its form-creative meaning and heuristic potential in the theory and practice of modern design, art and design education. Methodology: methods of comparative analysis, semantic analysis, induction, deduction, extrapolation, expert assessments were used to identify the spectrum of ideas about the origins of disharmony as a phenomenon, the content saturation of the concept of "disharmony", as well as to clarify its significance in understanding innovations in modern artistic practice. Results: The connection between disharmony and the aesthetic ideal and aesthetic feelings of people and its role in current artistic practices, in particular, design activities, is analyzed. The heuristic potential of this concept for assessing the results and foundations of form-building in design and artistic practice is considered; the range of opinions of modern scientists, domestic and foreign specialists in the field of design on its content is clarified. Scientific novelty: the prevalence of the opinion on the specifics of disharmony, developed by philosophy and classical aesthetics, is revealed; inconsistency, imbalance, dysfunction are indicated as the main features of disharmony in design as an artistic practice of the twentieth century; the need for further understanding of the causes and manifestations of disharmony for the development of a theoretical and methodological basis in research on design, art education and the practice of modern design is noted. The practical significance of the study lies in the fact that it pays attention to the need for a clear explication of the components of disharmony, as the phenomenon, to improve the aesthetic competence of designers and other specialists involved in form-building in design and creative projects in modern artistic practices.

Key words: disharmony, design, aesthetic foundations of design, design product, form-building in design, artistic design, methodology of scientific research in design, design education, aesthetic competence of a designer, art education.

Вступ. Сучасна художня практика є досить багатоликою та динамічною у появі інновацій й нових трендів. Це зумовлює певні труднощі при спробі їх аналізу й прогностики можливих напрямів розвитку її конкретних складових. У низці сучасних сфер діяльності доводиться стикатися із використанням поняття гармонії, значно рідше має місце звернення до іншого поняття, до нього дотичного: дисгармонії. Проте їхній евристичний потенціал є важливим для розвитку не лише сучасної естетики, мистецтвознавства, але й дизайну, коли мова йде про спроби оцінки різноманітних явищ сучасної соціокультурної реальності, художньої практики та креативних індустрій. Ці поняття є не просто взаємопов'язаними, але й парними. Тому поглиблений розгляд їх змісту робить можливим подальший розвиток категоріально-понятійного апарату сучасної гуманітаристики, зокрема естетичної теорії, й наук про художньо-творчу діяльність у різних практичних площинах, наприклад у теорії й практиці дизайну та інших видах діяльності сучасної людини, для яких вагоме значення має формотворчість, формоутворення і люднотомірність їх результатів. Ґрунтовний аналіз витоків і основних рис дисгармонії сприяє розвитку естетичних основ дизайну, методології наукових досліджень у дизайні, сприяючи естетичній компетентності дизайнера.

Матеріали та методи. Явища гармонії і дисгармонії досліджується у досить відмінних контекстах розгляду, що помічено дослідниками. Насамперед, це філософський, літературознавчий, мистецтвознавчий контексти, а також сфера дизайну [17]. І в дизайнерській діяльності, дизайн-освіті найчастіше маємо приклади лише згадки про дисгармонію, як противаги або протилежності гармонії, коли остання розглядається у досить вузькому прикладному зрізі уваги. Зокрема це пошуки гармонійних колірних рішень [15], створення колекцій одягу [9] та ін. Архітектурний, мистецтвознавчий аспект звернення до його ужитку фіксується при порівнянні бажаного візуального образу сучасного місті та реального дизайну урбанізованого простору [18, с. 29]. Оперування поняттям дисгармонії маємо й при спробі аналізу й специфіки

організації і декорування екстер'єру християнських культових споруд кінця 13-першої третини 14 століття в Південній Європі через асиметричність фасадів, як «естетичного принципу» [16]. Ю. Доброносовою звернено увагу на побутування цього поняття в сучасній філософії, естетиці, етиці, а також його використання при потребі звернення до категорій, понять не лише класичної естетики, зокрема прекрасного та потворного, а й неklasичної естетики (ризому, деконструкція, шизоаналіз, відроза). Воно розглядається альтернативним за значенням поняттям по відношенню до поняття гармонії [7]. Тобто, ці поняття прийнято вважати протилежними за змістом, оскільки вони фіксують суттєво відмінні, але взаємно пов'язані явища. При аналізі розладів адаптації індивіду до вимог соціуму чи виникнення проблем при соціалізації особистості теж має звернення до поняття дисгармонії [2-4; 11; 12].

Проте варто зауважити, що дисгармонія не привертає значної уваги науковців, можливо через певне її «затінення» іншими явищами й, відповідно, використанням понять, якими намагаються здійснювати опис та оцінку сучасних соціокультурних реалій, зокрема у сфері креативних індустрій, мистецтва чи дизайну. Можливою причиною незначного інтересу до цього поняття постає існування його як парного поняття, що сприймається в опозиції до поняття «гармонія», котре набуло нині статусу міждисциплінарного терміну. Проте значний розвиток дизайнерської діяльності і розгалуження спектру його послуг у сучасному суспільстві спричиняє потребу адекватного аналізу та оцінки його результатів не лише з позицій її економічної доцільності, але й суспільного резонансу результатів до наявних стандартів життя й вимог сталого розвитку. З-поміж останніх необхідно зважати на естетичну складову дизайн-діяльності, дизайн-освіти й мистецької освіти для розвитку людського капіталу й гармонізації міжособистісних зносин.

У дослідженні мали значення наступні методи: порівняльного аналізу, семантичного аналізу, індукції, дедукції, екстраполяції, експертних оцінок.

Мета дослідження: прагнемо здійснити на теоретико-методологічній основі неklasичної естетики аналіз трактування дисгармонії сучасною наукою і з'ясувати його формотворчий сенс у теперішній художній практиці, а також евристичний потенціал цього поняття при розгляді, зокрема, в естетиці, дизайні, мистецькій і дизайн-освіті її явищ, пов'язаних із неоднозначністю оцінок їх практичної цінності чи культуротворчого значення.

Виклад основного матеріалу, результати. Дисгармонія трактується досить неоднозначно за витоками і впливом на людей, як варто наголосити. Зокрема, це явище пов'язується із порушенням гармонії. Крім того, таке порушення часто сприймається у контексті відсутності співзвучності акордів у мелодії, тощо. (Тобто, мова йде про немілозвучність деякої музичної композиції, і, відповідно, виникає питання про його дотичність до іншого явища, що фіксується поняттям дисонансу, якому протилежним за змістом є консонанс). А ще дисгармонія розглядається порушенням відповідності чи ж навіть розладом у чомусь, наприклад поведінці людини щодо прийнятих соціальних правил чи норм [5]. (Тож у цьому контексті маємо ужиток поняття дисгармонії через звернення до маргінальності особистості або ж її цинічності, як моральної якості). Такий досить широкий спектр тлумачень цього поняття засвідчує звернення до нього при описі досить відмінних об'єктів дійсності, а саме: сфери музичної творчості та поведінкової характеристики людини. А ще воно виступає протилежним за змістом поняттю «гармонія». Тому серед його змістових характеристик маємо такі якості, як: порушення, розлад.

На порушення, як ознаку дисгармонії, маємо вказівку й в іншому джерелі, проте у сфері музики це явище пов'язується із немілозвучністю та різноголоссям через не дотримання правил поєднання музичних тонів у композиції; порушення гармонії як відсутність розмірності в чомусь; хаотичність та різнобії; розлад [6]. Тобто, прикметними ознаками явища дисгармонії наразі мислиться не лише розлад; порушення гармонії як відхід від правил; відсутність ладу, розмірності,

але й наявність хаотичності чи різнобою (дій, складових). Треба зазначити, що в цьому випадку сферою його побутування маємо не тільки музичну, літературно-художню творчість чи ж повсякденність, моральні наслідки вчинків людей, але звернення до візуально фіксованих процесів чи явищ. Такі можуть проявлятися, зокрема, у царині дизайнерської діяльності або ж образотворчого мистецтва (як відсутність розмірності або наявність хаотичного komponування елементів інновації, чи ж їх неналежне впорядкування по відношенню до центра композиції, смислового центру). Тож дисгармонійність чогось може навіть розглядатися як синонім його хаотичності (у складових, функціях). На це варто звернути увагу, зважаючи на порядок чи упорядкованість як одну із прикметних ознак явища гармонії/гармонійності виробу, твору, інновації, як деякої властивої їм якості.

На погляд Ю. Доброносової, дисгармонію у естетичному сенсі варто розглядати саме у якості синоніму хаосу та порушення міри, або ж відхиленням від норми (ідеалу, стабільного стану певної системи тощо) [7]. Зауважимо, що таке розуміння корениться на античній філософській традиції протиставлення Космосу/Хаосу, де останній постає як щось безформне, розпорошене. Космос на противагу до нього характеризується оформленістю, цілісністю. А також така традиція розгляду дисгармонії зв'язана, насамперед, із міркуванням Г. Гегеля про міру, як певну межу переходу від однієї якості до іншої через кількісні зміни у певному утворенні чи процесі (коли німецький філософ прагнув пояснити причини переходу кількісних змін у якісні як внутрішньо зумовлених «боротьбою протилежностей», з одного боку, і наявністю не лише причини, але й значною мірою впливу на об'єкт умов його існування, з іншого боку).

Відтак більше зацікавлює інший вектор тлумачення витоків дисгармонії, а саме її зв'язок із «відхиленням від норми». Адже у такому випадку мова йде про конкретне очікування з боку людини чи соціальної групи ознаки, властивості, функції тощо у об'єкті дійсності, тобто маємо вказівку на суб'єктивність при оцінці чогось, коли йдеться, власне, про

порівняння цього об'єкта із загально прийнятим естетичними ідеалами і сформованими на основі цього естетичного та/або художнього смаку. Тобто, тут маємо звернення до міркування І. Канта специфіку «судження смаку», яке має за основу лише «форму доцільності предмета (або способу уявлення про нього)» [8, с. 36]. Уявлення і прагнення до задоволення від споглядання предметної форми загалом, її окремих складових є основою появи естетичних почуттів. Проте у штучному художньому формоутворенні інноваційна діяльність як відхід від типового, поширеного й буде часто сприйнятою у якості того, що виступає відхиленням від норми. Це триватиме доти, поки нова предметна форма чи конструкція перестануть оцінюватись як провокація або вияв недолугості.

Наприклад, сучасники досить спокійно вже реагують на творчість художників-фовістів, адже «поріг новизни» і, відповідно, порушення усталених норм у мистецькій практиці, звичних вимог живописного канону, і, відповідно, очікувань публіки мав місце давно. Так само не є вже вражаючими і бентежними кольори на картині «Соняшники» В. ван Гога. Однак твори фовістів на початку ХХ століття оцінювались як прояви потворного у художній діяльності, а не дисгармонійного. Тобто, не кожна інновація у художній практиці, що сприймається як провокація або вияв формотворчої, колірної недолугості, отримує статус дисгармонійного об'єкта.

Наразі варто пригадати спроби Т. Адорно з'ясувати взаємодію гармонії та «антигармонійного», для якого перша постає у якості деякого ідеалу, до якого прагнуть, розуміючи його недосконалість. На його погляд, «антигармонійні жести Мікеланджело, пізнього Рембранта та останніх творів Бетховена» зумовлені особливостями їхнього життя й «динаміки самого уявлення про гармонію...». Їхня увага до дисонансу зумовлена переконанням про недосконалість гармонії: «Дисонанс – це, по суті, експресія, а узгоджене й гармонійне прагне його згладити та усунути» [1, с. 154]. (Але ж протилежним до дисонансу, як невідповідності до зразка, є консонанс; ці поняття уживані при розгляді продуктів музичної

і літературної творчості. Тож досить несподіваним видається звернення до них при оцінці творчості художників). А ще Т. Адорно звернуто увагу на «технологізацію мистецтва» [1, с. 87] та «формальну гармонію», яка «завдає шкоди реальній доцільності, в якій функціональні споруди, як-от мости та промислові будівлі, шукають свій закон форми» [1, с. 89]. Це його спроба зрозуміти результати дизайнерської діяльності П. Клее, А. Лоса та ін. І, відтак, твердження про формальну гармонію може бути, на наш погляд, спробою розгляду цього явища як такого, що має конкретні види, в залежності від сфери існування.

Можемо стверджувати про наявність множинності визначень і, відповідно, тлумачень витоків дисгармонії як явища або ознаки певного рукотворного об'єкта дійсності. Це пояснюється низкою причин, зокрема тривалим уявленням про гармонію як злагодженість чи лад, за допомогою якого філософи намагалися і намагаються пояснювати привабливість для людей тих чи інших предметів, явищ соціального життя та ін. Саме з філософських напрацювань й було запозичено естетикою й іншими науками останнє поняття, враховуючи тривалість імпліцитного розвитку її предметного поля аналізу. Проте естетика не звертається до космологічного чи поведінкового, етичного зрізів тлумачення гармонії, напрацьованого у античний період, зокрема Піфагором і Філолаєм, а математичний аспект зводиться нею до уявлення про «золотий перетин», «золоту пропорцію» та ін. Хоча піфагорійцями й напрацьоване уявлення про «музику небесних сфер», для якої мислилось важливим наявність чітких інтервалів як основи порядку Космосу, а це передбачає й наявність рівноваги між його елементами.

На думку дослідників естетичних основ дизайну В. Кардашова, О. Костюк, І. Продан, є «актуальні для дизайну поняття досконалості, гармонії, міри, функції, образу...» [10, с. 83]. Тож варто припустити й про значущість розуміння спектру змістового наповнення й чіткої експлікації поняття «дисгармонія», а також однозначного інтерпретування кола явищ, що воно фіксує, для подальшого розвитку теорії й практики сучасного дизайну,

дизайн-освіти. Але не лише їх, а й неklasичної естетики, мистецтвознавства й мистецької освіти, особливо враховуючи, що сучасна художня практика та арт-продукти давно вийшли за межі суто мистецької діяльності і мистецьких інновацій. Це потребує розвитку категоріально-понятійного апарату для адекватного опису й оцінки наявних зразків виробів, продукції чи художніх інновацій, з якими стикаємося в наш час.

Так, у царині графічного дизайну ознакою гармонії виступає баланс елементів, як їх візуальне врівноваження один одного [13]. (Це створює внутрішнє позитивне реагування на загальну композицію виробу – візуальний комфорт у споживачів дизайн-продуктів). Тому можна припустити, що ознакою дисгармонії постає дисбаланс елементів композиції і, відповідно, візуальний дискомфорт при спогляданні дизайнерської розробки. Колористичний баланс теж має значення для позитивного реагування на дизайн-продукт [15]. Іншими словами, комфорт/дискомфорт фіксує внутрішнє реагування споживача на виріб, тоді як баланс/дисбаланс стосуються не стільки суб'єктивного моменту при взаємодії споживачів із результатами дизайнерської діяльності, а й об'єктивного моменту – реальних якостей чи функцій конкретного продукту, виробу, тощо. У художньому проектуванні, конструюванні, моделюванні в промисловому дизайні значення має й тактильність людини, тож можна говорити про тактильний комфорт/дискомфорт як привід до винесення судження про гармонійність чи, навпаки, дисгармонійність виробу. В дизайні середовища звернення уваги на візуальний і тактильний дисбаланс є значущим для врахування при розробці інтер'єру будь-якого приміщення. Крім того, необхідно зважити на функціональний баланс/дисбаланс як вагому основу розрізнення гармонійного чи дисгармонійного дизайн-продукту, як результату цілеспрямованого штучного формоутворення. Це є значущим для дизайн-діяльності загалом.

Маємо спроби такого тлумачення балансу, як: «рівновага, яка «вирівнює» всі елементи дизайну» [14, с. 388]. Але це спроба інтуїтивної фіксації явища, а не його чіткого опису

й експлікації у понятійній площині. Так, баланс пов'язаний із рівновагою, зокрема оптичною рівновагою при візуальній фіксації об'єкта. Вона є важливою для задоволення людини від споглядання компоновки елементів загальної композиції дизайн-продукту, зв'язку центру композиції та її усіх складових. Проте він має й інші чинники створення. Тобто, дисбаланс у дизайн-продукті може виникати не тільки через порушення оптичної рівноваги, коли він візуально сприймається споживачем.



Рис. 1. Дисгармонія при організації простору приміщення

Варто звернути увагу на ієрархію та субординацію елементів, коли мова йде про виникнення переконання у рівновазі. (Остання є важливою ознакою, наприклад, наявності балансу в загальній композиції штучної форми). Перенасичення, як надмірна кількість елементів, теж є ознакою візуального дисбалансу. Доречно, як видається, зважати й на змістово-функціональну рівновагу елементів дизайн-продукту між собою, з одного боку, і зручністю та легким розумінням умов експлуатації для споживачів, з іншого боку. Надскладний за компонентами дизайн-продукт, якщо всі вони є видимими, просто втомлюватиме око. Теж саме має місце при надмірній кількості кольорів виробу, візерунків, деталей тощо. Стилистична єдність складових композиції теж вагома вимога для появи гармонійного виробу і, навпаки, її відсутність постає свідченням дисгармонії (рис. 1). Звернемо увагу на неузгодженість форми й кольору телефону по відношенню до інших елементів художнього оформлення

приміщення (права фотографія); на лівій фотографії так само кидається у вічі незручність підходу до ліжка користувачем, адже віддаль між торшерами і ним незначна; важко в таких умовах користуватися й покривалом; дивує й ікона, розміщена над ліжком, оскільки її прийнято розмішувати на «чільному місці» у вітальні, кабінеті, а не над місцем відпочинку, та інше. Нелогічна структура в організації простору приміщення й викликає, насамперед, думку про дисгармонію.



Рис. 2. Провокація, деконструкція та дисгармонія у графічному дизайні

При створенні візуального продукту деконструкція, як формотворчий прийом, і свідомо провокація через звернення до дисгармонії може виступити основою для створення дизайн-продукту із високим ступенем візуальної видільності. Щоб не загубитися у потоці рекламний звернень, плакат або афіша мають зацікавити потенційного споживача, зокрема незвичними елементами та їх компоновкою, деформацією людської фігури й одягу, значною кількістю їх деталей як нетиповим «візуальним посилом» і «культурним сенсом» (рис 2). Саме й це склало основу бріфа для дизайнера (розробка здобувачки вищої освіти ОПП «Графічний дизайн» Меланії Гриценко, керівник: Олена Поліщук). При наявності значної кількості текстових блоків; наявності п'ятих логотипів, відмінних за колоритом

і стилістикою виконання; вимозі наведення жіночої фігури, поданої у великому масштабі, оригінальному одязі та як центральний елемент композиції, зробити рекламне звернення для фешн-івенту має певні складнощі для розробників, особливо коли при цьому очікується ще й висока візуальна видільність для привернення уваги споживачів різного віку. Тож не варто застосування дисгармонії для створення оригінального дизайн-продукту розцінювати винятково як деструктивний чи непотрібний чинник у формоутворенні.

Навіть дещо побіжний огляд фіксує труднощі при спробі аналізу витоків дисгармонії в дизайн-діяльності та експлікації цього поняття, як парного (гармонія-дисгармонія). Прикметно, що в англійській мові при ужитку слова «disharmony» увага акцентується насамперед на невідповідності (тоді як discordance – незгода у чомусь). Тож поняття дисгармонії у цій національно-культурній традиції фіксує протиставлення при порівнянні об'єктів дійсності, коли один із них сприймається як більш досконалий. Це, можливо, пов'язане із апеляцією до естетичних напрацювань О. Г. Баумгартена.

На наш погляд, акцентування на невідповідності або порушенні відповідності, як суттєвої риси дисгармонічності дизайн-продукту, видається більш перспективним, ніж лише указування на відсутність гармонії. Ця риса зумовлює й уявлення про хаотичність, аморфність, безструктурність чи нелогічність структури, як іншу ознаку наявності дисгармонії у виробі. Дисфункціональність має теж бути долучена до ознак дисгармонійності дизайн-продукту, оскільки тут є невідповідність форми та призначення продукту. Дисбаланс найкраще проявляється стосовно дисгармонійних динамічних об'єктів, як результату художнього проектування. Він має значущість й при оцінці продуктів графічного дизайну як дисгармонійних. У дизайні середовища наявність невідповідностей може засвідчити присутність не потворного, а саме дисгармонійного моменту в організації простору.

Висновки. Наголосимо, що контексти використання поняття дисгармонії фахівцями є досить відмінними, як і сфери його ужитку. Дисгармонія найчастіше трактується порушенням гармонії

в певному об'єкті дійсності. Але це лише фіксує протиставлення чогось, сприйнятого як позитивне і/або досконале, до чогось іншого як менш досконалого або бажаного. Таке порівняння вимагає апеляції до еталону чи ідеалу, зокрема естетичного ідеалу стосовно бажаної форми, конструкції, колірного рішення та ін. Тому для розвитку сучасних наукових уявлень про дисгармонію варто здійснити демаркацію суджень смаку, які супроводжують стикання людини із дисгармонійним, коли мова йде про сучасну дизайн-діяльність чи мистецьку практику. Адже оцінка чогось як відразливого, огидного, бридкого – це свідчення стиканням з тим, що фіксується естетичним поняттям «потворне». (Явище потворного виступає антиподом до прекрасного, за напрацюваннями класичної естетики). Тож необхідне більш поглиблене дослідження емоційно-почуттєвих реагувань та їх вербального означення з боку споживачів різних вікових, гендерних, професійних груп.

Варто зауважити про недостатню розробку дисгармонії у понятійному означенні. Коли ж мова йде про використання поняття дисгармонії для оцінки характеристик дизайн-продуктів, то необхідно розрізняти, на наш погляд, естетичні і прагматичні (утилітарно-операційні, економічно-привабливі) моменти, що зумовлюють його оцінку як дисгармонійного. Але існує потреба в конкретизації у чому саме проявляється зафіксоване порушення.

Дисгармонія виникає з досить відмінних причин, а саме як: невідповідність складових до цілісного та еталонного зразка; нелогічність структури дизайн-продукту; надмірна та невіправдана кількість елементів або дисбаланс між ними; неправильне використання кольорів, шрифтів; розлад функцій; відсутність згоди при оцінці привабливості чи функціональної цінності чогось. І дисгармонія може проявлятися в різних формотворчих аспектах, коли мова йде про різні сфери реалізації дизайнерської діяльності.

Література:

1. Адорно Т. Теорія естетики / пер. з нім. П. Тарашук. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. 518 с.
2. Балл Г.О. Категорія гармонії в аналізі проблем освіти. *Педагогічна майстерність академіка Івана Зязюна*: зб. наук. пр. / [редкол.: Н.Г. Ничкало (голова), та ін.; упоряд.: Н.Г. Ничкало, О.М. Боровік; Ін-т пед. освіти і освіти дорослих НАПН України. Київ : Вид. Богданова А.М., 2013. С. 114-120.
3. Гурлева Т.С. Дослідження поняття «гармонія» в аспекті життєвих смислів особистості. *Psychological journal*. 2018. № 6 (16). С. 67–81. DOI: <https://doi.org/10.31108/1.2018.6.16.5>
4. Гурлева Т.С. Від гармонії смислів – до гармонійної особистості: допомога психолога. *Сенс дитинства у контексті герменевтики і наративу: практико-орієнтований посібник* / за ред. Д.І. Петренко, Н.В. Чепелевої, Р.А. Рудковської, І.Г. Єрмакова. Київ: Приватна виробничо-комерційна фірма «Видавництво «Макден», 2018. С. 66–78.
5. Дисгармонія. *Тлумачний словник української мови*: Словник UA. URL: <https://slovnyk.ua/index.php?swrd=Дисгармонія> (дата звернення: 12.04.2025)
6. Дисгармонія. *Тлумачний словник української мови*: WordBook. URL: <https://tsum.wdbk.org/%D0%B4/%D0%B4%D0%B8%D1%81%D0%B3%D0%B0%D1%80%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D1%96%D1%8F> (дата звернення: 12.04.2025)
7. Доброносова Ю.Д. Дисгармонія (естетика). *Велика українська енциклопедія*. URL: <https://vue.gov.ua/> (дата звернення: 12.04.2025)
8. Кант І. Естетика / пер. з нім. Б. Гавришкова. Львів : Аверс, 2007. 360 с.
9. Кисельова К., Шандренко О. Шляхи пошуку гармонії в сучасних проектах дизайну одягу. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2021. Том 4, № 1. С. 59–69. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.4.1.2021.236120>
10. Кардашов В.М., Костюк О.П., Продан І.В. Основи естетики як методологія дизайну і образотворчого мистецтва. Полтава : ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2023. 126 с.
11. Мельничук Т.Ф. Гармонія як ідеал виховання доби античності: філософсько-естетичний аналіз. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова*. Серія 7. Релігієзнавство. Культурологія. Філософія: [зб. наукових праць] / ред. рада: В. П. Андрущенко (голова); М-во освіти і науки, Нац. пед. ун-т імені М.П. Драгоманова. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2009. Вип. 22 (35). С. 192–198.

12. Михайлова Л.М. «Гармонія» як естетична цінність та педагогічний феномен. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. Педагогічні науки. 2012. № 19(1). С. 14–20.
13. Поліщук О.П. Гармонія як поняття дизайну, естетики, дизайн-освіти і мистецької освіти: теоретичний та методологічний аспекти *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зб. Вип. 50 / упоряд. і наук. ред. В.Г. Виткалов; редкол.: Г. П. Чміль, В. Г. Виткалов, П. Е. Герчанівська та ін. Рівне : РДГУ, 2025. С. 437–443. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.997>
14. Тименко В., Шаповал А., Батрак В., Артанін С. Особливості сучасного візуального дизайну. *Актуальні проблеми сучасного дизайну*: зб. матеріалів V Міжнар. наук.-практ. конф. 27 квітня 2023 р. Київ : КНУТД, 2023. С. 387–390.
15. Ćirić J. Aesthetic concept or disharmony? Brick in the architecture of king Milutin. *Art and culture today: harmony and disharmony: book of abstracts / IX National Scientific Forum with International Participation Balkan Art Forum 2021 (BARTF 2021) Niš, 8-9th October 2021*, ed. Tijana Borić, Niš 2021. P. 29–30.
16. Choi Y.-Y., Lee H.-S. A method for color harmony scheme code design based on analysis color difference and nuance area-focused on the biophilic color palette in landscape painting of impressionism. *Journal of the Architectural Institute of Korea*. Vol. 37, Issue 3, 2021. P. 105–112. <https://doi.org/10.5659/JAIK.2021.37.3.105>
17. Lomas J. Derek, Xue Haian. Harmony in Design: A Synthesis of Literature from Classical Philosophy, the Sciences, Economics, and Design. *The Journal of Design, Economics, and Innovation*. Vol. 8, No. 1, Spring 2022. P. 1–60. <https://doi.org/10.1016/j.sheji.2022.01.001>
18. Wettel R., Michele L. Visually Localizing Design Problems with Disharmony Maps. *SoftVis '08: Proceedings of the 4th ACM symposium on Software visualization*, 16 Sep. 2008. Publisher: ACM Press, 2008. P. 155–164. <https://doi.org/10.1145/1409720.1409745>.

References:

1. Adorno, T. (2002). *Teoriia estetyky [Theory of aesthetics]* / per. z nim. P. Tarashchuk. Kyiv: Vydavnytstvo Solomii Pavlychko «Osnovy». [in Ukrainian]
2. Ball, H.O. (2013). *Katehoriia harmonii v analizi problem osvity [The category of harmony in the analysis of educational problems]*. *Pedahohichna maisternist akademika Ivana Ziaziuna*: zb. nauk. pr. / [redkol.: N.H. Nychkalo (holova), ta in.; uporiad.: N.H. Nychkalo, O.M. Borovik ; In-t ped. osvity i osvity doroslykh NAPN Ukrainy, (pp.114-120). Kyiv: Vyd. Bohdanova A.M. [in Ukrainian]
3. Hurlieva, T.S. (2018). *Doslidzhennia poniattia «harmonii» v aspekti zhyttievych smysliv osobystosti [Research into the concept of "harmony" in the aspect of the life meanings of the individual]*. *Psychological journal*, 6 (16), 67–81. DOI: <https://doi.org/10.31108/1.2018.6.16.5> [in Ukrainian]
4. Hurlieva, T.S. (2018). *Vid harmonii smysliv – do harmoniinoi osobystosti: dopomoha psykholoha [From harmony of meanings to a harmonious personality: help from a psychologist]*. *Sens dytynstva u konteksti hermenevtyky i naratyvu: praktyko zoriientovanyi posibnyk* / za red. D.I. Petrenko, N.V. Chepelievoi, R.A. Rudkovskoi, I.H. Yermakova, (pp. 66-78). Kyiv: Pryvatna vyrobnycho-komertsiiina firma «Vydavnytstvo «Makden». [in Ukrainian]
5. Dysharmoniiia [Disharmony]. Retrieved from: <https://slovnyk.ua/index.php?swrd=Dysharmoniiia> [in Ukrainian]
6. Dysharmoniiia [Disharmony]. Retrieved from: <https://tsum.wdbk.org/%D0%B4/%D0%B4%D0%B8%D1%81%D0%B3%D0%B0%D1%80%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D1%96%D1%8F> [in Ukrainian]
7. Dobronosova, Yu. D. Dysharmoniiia (estetyka) [Disharmony]. *Velyka ukrainska entsyklopediia*. Retrieved from: <https://vue.gov.ua/> [in Ukrainian]
8. Kant, I. *Estetyka* / per. z nim. B. Havryshkova. Lviv: Avers, 2007. [in Ukrainian]
9. Kyselova, K., Shandrenko, O. (2021). *Shliakhy poshuku harmonii v suchasnykh proiektakh dyzainu odiahu [Ways to find harmony in modern clothing design projects]*. *Demiurh: idei, tekhnolohii, perspektyvy dyzainu*, 4/1, 59–69. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.4.1.2021.236120> [in Ukrainian]
10. Kardashov, V.M., Kostiuk, O.P., Prodan, I.V. (2023). *Osnovy estetyky yak metodolohiia dyzainu i obrazotvorchoho mystetstva [Fundamentals of aesthetics as a methodology of design and fine arts]*. Poltava: DZ «LNU imeni Tarasa Shevchenka». [in Ukrainian]
11. Melnychuk, T.F. (2009). *Harmoniiia yak ideal vykhovannia doby antychnosti: filosofsko-estetychnyi analiz [Harmony as an ideal of education in antiquity: a philosophical and aesthetic analysis]*. *Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M.P. Drahomanova*. Seriiia 7. Relihiieznastvo. Kulturolohiia. Filosofiia: / red. rada: V. P. Andrushchenko (holova); M-vo osvity i nauky, Nats. ped. un-t imeni M.P. Drahomanova. Kyiv: Vyd-vo NPU imeni M. P. Drahomanova, 22 (35), 192–198. [in Ukrainian]

12. Mykhailova, L.M. (2012). «Harmoniiia» yak estetychna tsinnist ta pedahohichniy fenomen ["Harmony" as an aesthetic value and a pedagogical phenomenon]. *Visnyk Luhanskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Pedahohichni nauky*, 19(1), 14–20. [in Ukrainian]
13. Polishchuk, O.P. (2025). Harmoniia yak poniattia dyzainu, estetyky, dyzain-osvity i mystetskoi osvity : teoretychnyi ta metodolohichniy aspekty [Harmony as a concept of design, aesthetics, design education and art education: theoretical and methodological aspects]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 50, 437–443. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.997> [in Ukrainian]
14. Tymenko, V., Shapoval, A., Batrak, V., Artanin, S. (2023). Osoblyvosti suchasnoho vizualnoho dyzainu [Features of modern visual design]. *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu: zb. materialiv V Mizhnar. nauk.-prakt. konf.*, (pp. 387–390). Kyiv: Kyiv National University of Technology and Design [in Ukrainian].
15. Ciric, J. (2021). Aesthetic concept or disharmony? Brick in the architecture of king Milutin. *Art and culture today: harmony and disharmony: book of abstracts / IX National Scientific Forum with International Participation Balkan Art Forum (BARTF 2021)*, ed. Tijana Borić (pp. 29–30). Niš: BARTF.
16. Choi, Y.-Y., Lee, H.-S. (2021). A method for color harmony scheme code design based on analysis color difference and nuance area-focused on the biophilic color palette in landscape painting of impressionism. *Journal of the Architectural Institute of Korea*, 37 (3), 105–112. DOI: <https://doi.org/10.5659/JAIK.2021.37.3.105>
17. Lomas, J. Derek, Xue, Haian. (2023). Harmony in Design: A Synthesis of Literature from Classical Philosophy, the Sciences, Economics, and Design. *The Journal of Design, Economics, and Innovation*, 8 (1), 1–60. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.sheji.2022.01.001>
18. Wettel, R., Michele, L. (2008). Visually Localizing Design Problems with Disharmony Maps. *SoftVis 08: Proceedings of the 4th ACM symposium on Software visualization*, 16 Sep. 2008. Publisher: ACM Press, (pp. 155–164). DOI: <https://doi.org/10.1145/1409720.1409745>.

Стаття надійшла: 30.06.2025

Прийнято: 16.07.2025

Опубліковано: 06.10.2025

УДК 7.05:745

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.3.14>**Радомська Віолетта Радіонівна,**

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри дизайну та основ архітектури
Національного університету «Львівська політехніка»
ORCID ID: 0000-0001-6868-868X
violetta.r.radomska@lpnu.ua

Тирпич Андрій Богданович,

старший викладач кафедри дизайну та основ архітектури
Національного університету «Львівська політехніка»
ORCID ID: 0009-0006-8613-8810
andrii.b.tyrpych@lpnu.ua

Тирпич Мотря-Марія Андріївна,

здобувач вищої освіти
Національного університету «Львівська політехніка»
ORCID ID: 0009-0005-3442-8026
motria-mariia.tyrpych.ds.2022@lpnu.ua

УКРАЇНСЬКИЙ АРТТЕКСТИЛЬ У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ ІНТЕР'ЄРУ

Метою статті є окреслення, дослідження сегменту художнього текстилю як засобу візуальної ідентифікації в дизайні інтер'єру. Задана тема розглянута в контексті історіографічних аспектів появи нового бачення ролі художників та переосмислення народної етно творчості першої чверті XX століття, які були дотичні практично до усіх напрямків функціонального мистецтва. Чимало модерністів звертаються до самовираження поза вузьким художньо-ремісничим вектором. Вони експериментують, зокрема дуже успішно із текстилем. Імениті художники, архітектори створюють чудові та складні орнаментальні патерни, трансформують та переосмислюють етнокультуру та зі смаком її пропонують сучасникам. В цьому контексті акцентовано на використанні потенціалу авторського підходу для створення стилістичного арттекстилю з ознаками української ідентичності. Рукотворний текстиль в історіографічному зрізі української культури опорядження інтер'єрів завжди відігравав важливу роль. Аналітичні дослідження текстильного ремесла в Україні демонструють два основні вектори розвитку: побутово-функціональний та художньо-декоративний. У процесі трансформації в сучасному середовищі він пережив етапи піднесення, спрощення, а подекуди – й часткового зникнення з щоденного вжитку.

Сьогодні арттекстиль у дизайні інтер'єру виконує не лише естетичну функцію, а й стає вагомим візуальним ідентифікатором простору. Завдяки поєднанню фактур, кольорів, ручних і машинних технік, а також символічних образів, текстиль здатен формувати емоційне тло, відображати ідею та характер середовища. Арттекстиль взаємодіє з архітектонікою простору, підсилює його смислове навантаження й персоналізує інтер'єр.

Ключові слова: *рукотворний текстиль, килим, Олена Кульчицька, візуальна ідентичність, текстильна аплікація, екологічні матеріали, інтер'єр.*

Radomska Violetta, Tyrpych Andriy, Tyrpych Motria-Mariia. UKRAINIAN ART TEXTILES IN THE CONTEXT OF INTERIOR DESIGN

The purpose of the article is to define and study the segment of artistic textiles as a means of visual identification in interior design. This topic is considered in the context of the historiographical aspects of the emergence of a new vision of the role of artists and the rethinking of folk ethnic art in the first quarter of the twentieth century, which were relevant to almost all areas of functional art. Many modernists turned to self-expression beyond the narrow art and craft vector. They experimented, in particular, with textiles, which were very successful. Eminent artists and architects created magnificent and complex ornamental patterns, transformed and reinterpreted ethnic culture and

offered it to their contemporaries with taste. In this context, the emphasis is on using the potential of the author's approach to create stylistic art textiles with signs of Ukrainian identity. Handmade textiles have always played an important role in the historiographical context of Ukrainian interior decoration. Analytical studies of textile crafts in Ukraine demonstrate two main vectors of development: household and functional, and artistic and decorative. In the process of transformation in the modern environment, it has gone through stages of rise, simplification, and sometimes even partial disappearance from everyday use.

Today, art textiles in interior design perform not only an aesthetic function, but also become a significant visual identifier of the space. Thanks to the combination of textures, colours, manual and machine techniques, as well as symbolic images, textiles can form an emotional background, reflect the idea and character of the environment. Art textile interacts with the architectonics of space, enhances its semantic load and personalises the interior.

Key words: handmade textiles, carpet, Olena Kulchytska, visual identity, textile application, ecological materials, interior.

Вступ. Рукотворний текстиль в українській культурі завжди мав важливе значення у побуті, функціональному оформленні житла та декоративному мистецтві. Український рукотворний текстиль є важливою складовою матеріальної та духовної культури українського народу. Його багатовікова історія відображає соціокультурні трансформації, естетичні уявлення, сакральну символіку та локальну ідентичність різних регіонів України. Водночас, у сучасному дизайні інтер'єру український арттекстиль виступає не лише об'єктом спадщини, а й дієвим інструментом стилістичного, емоційного та смислового наповнення простору.

Метою дослідження є проаналізувати роль та функції українського рукотворного текстилю у формуванні інтер'єру, розглянути шляхи його інтеграції в сучасний дизайн та виявити актуальність застосування етнотекстильної спадщини у новітньому візуальному просторі.

Трансформація цього елемента в сучасному інтер'єрі пройшла різні еволюційні етапи [1; 2] – супроводжувалася етапами спрощення, певною еклектичною втратою ідентичності та інтеграцією з новими формами і техніками.

Важливим аспектом переосмислення ролі дизайнера у сучасному розвитку арттекстилю є розробки та трактування орнаментальної ідентичності таких відомих майстрів, як Василя Кричевського [3; 4; 5; 8], Олени Кульчицької [7; 8; 10]. Унікальні зразки орнаментальних композицій Василя Кричевського, Сергія Саєнка демонструють сучасникам широкий спектр можливостей утворення актуальних композиційних патернів. Ці дизайнери усвідомлено досліджували глибинні

традиції народного мистецтва. Конструктивний графологічний морфологічний аналіз саме структури та архітектоніки оригіналу як першоджерела для натхнення, дозволили їм створювати унікальні зразки та роботи, що поєднували елементи авангарду і народної символіки, розвиваючи художній текстиль як сучасну форму мистецтва. Зокрема, роботи Василя Кричевського, на межі текстильного мистецтва та графіки, сприяли новому осмисленню текстилю як носія не лише декоративних, але й концептуальних функцій. Проекти Кричевського стали важливим етапом у створенні унікального дизайну текстильних виробів для опорядження інтер'єрів громадських закладів, в яких органічно поєднуються мистецькі та функціональні аспекти [3; 7].

Олена Кульчицька, своєю чергою, зробила значний внесок у розвиток художнього текстилю через килимові композиції, що стали знаковими в контексті українського модерну [10, с. 81–92]. Її роботи не тільки демонструють майстерність в техніці, але й глибоко вбирають символіку народних традицій, відображаючи зміни в естетичних запитах і соціокультурних вимогах часу. Аплікативні абстрактні та тематичні текстильні композиції Ярослави Музики відіграють змістово-естетичні домінанти що ідентифікують та «монументалізують» простір [11, с. 16–17].

Встановлено, що застосування алгоритму трансформації оригіналу певних артефактів, дозволяє сучасному дизайнерові демонструвати новаторські підходи до поєднання актуальних тенденцій сучасної стилістики декоративних елементів і національних традицій. Арттекстиль сьогодні стає важливим елементом візуальної комунікації в інтер'єрному

дизайні. Текстильні об'єкти, створені за допомогою різноманітних технік, є не лише естетичними, але й функціональними: вони здатні формувати унікальну атмосферу, підкреслювати архітектурні рішення та створювати індивідуальність кожного простору.

Матеріали та методи. Згідно мети дослідження проведено дослідження джерельної бази та теоретичних напрацювань з визначеної тематики. За даною тематикою було проаналізовано ряд різнопланових літературних та інтернет ресурсів, зокрема, етнографічні праці про традиційний побут, техніку вишивки та ткацтва [1; 2; 3; 4; 10; 25; 27]; каталоги та збірники музеїв, які містять візуальні матеріали (Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара», Національний музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття) [21; 22]; наукові журнали з дизайну, етнології, мистецтвознавства [5; 9; 24]; сайти дизайнерських студій і творчих майстерень (платформа «Спадщина UA», студії Zelenew або OLK manufactory). Було здійснено авторське інтерв'ю (художники-текстильщики Тереза Барабаш, Олена Хоменко), оглянуті виставкові каталоги та онлайн-галереї сучасних митців, які працюють у напрямку текстилю тощо.

У процесі дослідження застосовано комплекс методів, які дали змогу здійснити багаторівневий аналіз теми. Описово-аналітичний метод – використаний для визначення двох основних типологічних груп традиційного рукотворного текстилю (функціонально-ужиткового, декоративно-художнього); характеристики видів ужиткового українського текстилю для житлового простору (рушників, килимів, ліжників, серветок, ряден, доріжок тощо), їхньої техніки виконання та функцій у традиційній культурі; використання у сучасних інтер'єрах (килими, інсталяції, ширми, текстильні патерни, декоративні панно тощо).

Порівняльно-типологічний метод – дозволив зіставити характерні регіональні стилі українського текстилю (Полтавщина, Гуцульщина, Поділля, Бойківщина) та визначити їхній вплив на сучасні інтер'єрні рішення.

Історико-культурний метод – застосовано для вивчення трансформацій народного

текстилю в новітньому мистецькому контексті, включаючи авторський текстиль і дизайн.

Візуально-аналітичний метод – полягав в аналізі предметних зразків (фотографій, музейних експонатів, каталогів, інтер'єрних колекцій, сучасних виробів та проєктів) із метою ідентифікації способів використання рукотворного текстилю в дизайні.

Контент-аналіз публікацій і джерел – допоміг виявити сучасні тенденції застосування етноелементів у декорі.

Цей аналітичний підхід дозволив прослідкувати зв'язок та сучасний пошук трансформації етнографічної глибини рукотворного текстилю українців з прикладними та естетичними аспектами сучасного дизайну інтер'єру та продемонструвати багатогранні можливості використання арттекстилю в сучасному просторі.

Результати. В контексті функціонально-ужиткового призначення, український текстиль позиціонується як носій культурного коду. Рукоткані та вишиті вироби – рушники, рядна, килими, ліжники, серветки, обрусці – здавна виконували не лише утилітарну, а й сакральну функцію. Їх використовували в обрядах, на святах, при народженні, весіллі та похованні. Орнаментальні мотиви (ромби, хвилі, хрести, дерево життя) мали символічне навантаження та передавалися з покоління в покоління як своєрідна «візуальна мова» народу [1; 2; 3; 4; 10; 16]. Кожен регіон мав власні техніки ткацтва, кольорову гаму та стилістику, що формувало культурну мозаїку українського текстилю [25; 26]. Зокрема, гуцульські ліжники відзначаються строкатістю та фактурністю, полтавська вишивка – графічністю та симетричною структурністю, бойківські килими – насиченими геометричними орнаментами тощо.

В контексті інтерпретації та трансформації традиції текстильної спадщини у сучасному інтер'єрі, можна виокремити певні періоди спаду та піднесення [1; 5; 9; 10; 13]. Набуті тенденції другої пол. XX століття – трактування текстильних виробів виключно як декоративно-прикладним мистецтвом, здатним виконувати роль лише сувенірної продукції, частково знівелювало його повноцінний розвиток,

унікальність та трансформацію у тогочасний інтер'єр. Знецінення рукотворного виробу, масова продукція «масмаркету» та застосування дешевших технологій теж маргіналізувало рукотворний текстиль як унікальне явище дизайнерського творчого прояву.

У ХХІ столітті український текстиль набуває нових форм буття. В умовах глобалізації й пошуку локальної ідентичності рукотворний текстиль стає елементом культурного спротиву та символом самобутності. Авторський рукотворний текстиль знову повертається у лоно сучасного українського предметно-просторового дизайну. У дизайні інтер'єру він виконує низку важливих та ключових функцій:

- декоративно-естетичну – створює візуальний акцент, збагачує простір фактурою та орнаментикою;
- змістову – вносить у простір глибину через символіку та історичний контекст;
- ідентифікаційну – формує відчуття належності до національної культури;
- функціональну – виконує роль теплового, акустичного й просторового модулятора.

Сучасні дизайнери активно інтегрують арттекстиль у характерні стилі: скандинавський мінімалізм з етнічним акцентом (етно-модерн); бохо та кантрі (через поєднання грубого ткацтва та яскравих візерунків); сучасний еклектичний урбанізм, де текстиль виконує роль контрапункту в холодному просторі бетону, скла та металу. Актуальні тенденції етапу розвитку в арттекстилі, зокрема в українському дизайні, характеризується відродженням традицій ткацтва, вишивки, ліжникарства завдяки діяльності етнографічних майстерень, художніх промислів, дизайнерських студій. Попит на апсайлінг і slow design, повертають зацікавлення до ручної роботи та природних матеріалів. В контексті пошуку щораз нових засобів та нестандартних рішень стають популярними колаборації між ремісниками й сучасними дизайнерами, що створюють унікальні артоб'єкти (килими, текстильні панно, меблеві чохли) з національним забарвленням. Значною мірою ці процеси підтримуються як внутрішнім ринком, так і зростаючим інтересом до українського дизайну за кордоном.

В історіографічному аспекті, авторський арттекстиль у дизайні інтер'єру – це не нове явище. Це засвідчено у значній спадщині визначної львівської модерністки початку ХХ століття Олени Кульчицької, зокрема килими за її проєктами стають джерелом національного модерну. Олена Львівна Кульчицька (1877–1967) – видатна українська художниця, одна з перших, хто почав цілеспрямовано розвивати авторський напрямок у декоративному текстилі. Її килими – це не лише декоративно-прикладне мистецтво, а справжні витвори художнього синтезу [8; 10]. Вона поєднувала мотиви народної вишивки, геометризovanу стилізацію, гуцульську кольорову гаму з естетикою сецесії та українського модерну. Килим «Жнива» (1920-ті рр.) – відомий твір, де вишукано стилізовано сцену з сільського життя, а орнаментальні композиції по краях килиму нагадують подільські рушники, кольорова гамма – гуцульські вовняні тканини. Такий килим може бути центральним артоб'єктом у сучасному інтер'єрі: в зоні відпочинку, вітальні або творчій студії. В інтер'єрному рішенні, у стилі «етно-мінімалізму», подібний рукотворний килим може виступати домінантою на білому тлі або контрастувати з дерев'яними панелями. Його не лише кладуть на підлогу – частіше розміщують як настінне панно, що додає простору художньої виразності. До прикладу, сучасна дизайнерська студія Zelenew Design Studio створює колекції інтер'єрного текстилю, які натхненні орнаментами з Карпат, Поділля, Волині. Вироби студії – це авторські килими, подушки, пледи, що поєднують традиційні техніки ручного ткацтва із сучасними кольорами та композиційними рішеннями. Проєкт «Візерунки пам'яті» – серія текстильних панно, що трансформують елементи весільних рушників у геометричні композиції для сучасних офісів і кав'ярень у стилі «етно-лофт» [24].

Особливості використання традиційних текстильних технік, зокрема ліжників, можна застосовувати як стильовий акцент у популярних для сучасного українського дизайну так званих «скандинавських інтер'єрах». Принцип використання технік можна

трансформувати у абстрактні композиції, в яких текстура та новітні матеріали будуть звучати «ультратрендово» і водночас персоналізовано, характерно для етнокультурного коду українців. Гуцульські ліжники, зокрема з Яворова чи Косова, активно використовуються дизайнерами в інтер'єрах типу «eco-modern» або «slow-living». Їх яскрава фактура та глибокі кольори додають простору тепла та автентичності» [25; 26; 27]. До прикладу, у проєкті «Хата: перезавантаження» (2021, архітектурна студія Drozdov & Partners) – у реконструйованому карпатському будинку ліжник виступає як декоративне покривало на лаві та елемент настінного панно. Завдяки природним матеріалам і ручному ткацтву ліжники створюють ефект «живого» інтер'єру.

Реконструкція міських квартир із етноелементами стають досить популярними та актуальними. У багатьох дизайнерських проєктах 2020-х років (наприклад, студії «SVOYA Studio», «Buro21») рушники та серветки, стилізовані під традиційні вишивки, використовуються як: настінні декоративні панно у коридорах і спальнях; декоративні елементи меблів (накладки на спинки крісел, ліжок); складники композицій у вітринах та нішах.

Символічна графічність і структурна ритміка – важливий сегмент для арттекстилю [22, с. 408–495; 23, с. 277–284; 24]. Адже його присутність та роль в просторі виконує багатофункціональне візуально-естетичне акцентування. В стилізаціях та переосмисленнях складних орнаментальних схем народного текстилю, наприклад у творчості Олени Кульчицької, часто використовуються геометризовані рослинні мотиви, стилізовані дерева життя, хвилі, зигзаги – характерні для карпатської та східно-центральної орнаментики. У сучасному дизайні ці мотиви цілком актуально адаптуються як модулі графічного патерну. В цьому контексті, дизайнерка Оксана Левчук створила серію декоративних шпалер і подушок для інтер'єру, використовуючи стилізовані лінійні орнаменти за мотивами килимів Кульчицької. Вони зберігають етнічну ритміку, але виконані в приглушених монохромних тонах – під потреби «скандинавського» мінімалізму. Таким чином

прослідковується певна тяглість та тенденція звернення дизайнера до історичної спадщини. І на цьому етапі можуть відбуватись певні недоречності. Якщо Кульчицька зверталась до автентики історичних артефактів, то багато сучасників – до вже авторської трансформації Кульчицької. В цьому процесі є межа та небезпека втрати автентичності, що провокує вихолощене і до певної міри «кітчове» прочитання автентики. Тому етап звернення дизайнера до архівного автентичного першовзору, його коректне авторське графологічно-морфологічне стилізування, інтерпретування та трансформування, може бути важливим елементом та інструментом для створення нової хвилі модерної, а головне, коректної трансформації етнокультурної і історичної спадщини на шляху пошуку сучасної ідентичності.

Кольористика – яскравий та переконливий інструмент настрою, естетики, гармонії та ідентичності в текстилі. Звертаючись та аналізуючи колористику килимарської спадщини Олени та Ольги Кульчицьких, встановлено, що барви традиційно насичені, але на відміну від народного текстильного килиму, більш гармонійні і менш контрастні: від глибоких теракотових і охристих до контрастних темно-синіх і трав'яних [12, с. 52–61; 14, с. 265–276; 15; 17]. Сучасні дизайнери переосмислюють та застосовують на практиці цю кольористичну карту як айдентику «етнокольору», що створюють емоційну атмосферу та українську ідентичність в сучасному інтер'єрі. Бренд «Kosytska Design» (Львів) пропонує серії інтер'єрного текстилю (килими, пледи), натхненні роботами Кульчицької. Вони використовують теплі відтінки вовни, відтворюючи не кольори буквально, а їхній настрій.

Артінсталяції та експериментальний текстиль продемонстровано на колосальних презентаціях вже традиційного 11-го міжнародного бієнале сучасного художнього текстилю «СКІФІЯ 11», де 90 художників з 28 країн репрезентували та переосмислили текстиль як сучасне мистецтво та креативний елемент просторового дизайну (<https://www.coys.com.ua/post/628>).

Митці працюють із переосмисленням класичного текстильного спадку, створюють

об'ємні панно, текстильні інсталяції, аплікації, концептуальні перформанси тощо [15; 17, с. 111–118]. До прикладу, художниця Мар'яна Хмара у 2023 році представила серію «Коди пам'яті» – текстильні інсталяції з аплікацією з грубої лляної тканини, в яких використані стилізовані фрагменти килимового орнаменту Кульчицької. Роботи були представлені в культурному центрі «Дзига» у Львові як частина проекту «Символіка тканини» [23, с. 277–284].

Важливий аспект у сучасному трактуванні текстилю відіграють цифрові технології [20, с. 27–31]. Цифрові інструменти дають змогу створювати нові патерни на основі оцифрованих елементів історичної спадщини (наприклад з килимів Кульчицької), так і створювати прикладний продукти авторських композицій. Такі мотиви застосовуються у принтах для тканин, панно з друком на льоні, 3D-декорі. Прикладом може слугувати проєкт «Кульчицька. Digital» (ініціатива Музею О. Кульчицької та студентів ЛНАУ), завданням якого було створити базу орнаментів її текстилю для відкритого використання у дизайні. На основі цих шаблонів уже створено серію інтер'єрних рішень у стилі неотрадиціоналізму. Інтерпретація спадку Олени Кульчицької в дизайні демонструє, що її роботи – це не лише історичне надбання, а живий ресурс для творчого переосмислення. Вони надихають на створення інтер'єрів, що об'єднують мистецтво, культуру та сучасний просторовий досвід.

Сучасне використання текстилю, як історичного, так і авторського, свідчать про його високу адаптивність до сучасних візуальних мов та потреб. Він не лише зберігає автентичність, а й набуває нових змістів, форм подачі, стаючи медіумом між минулим і сучасністю [26, с. 33–45; 27]. Прикладом експериментів з арттекстилем у просторовому дизайні є розробка конкурсних пропозицій двох студентських колекцій для міжнародного конкурсу молодих дизайнерів «Подільські каштани» в Києві (31.06.2025 р.). На конкурс представлені і номіновані дипломами першого та третього ступенів, колекція рукотворних текстильних виробів (рукотворне ткацтво,

аплікація) під назвою «Поле ДЕ_код» – студентка кафедри ВДМ ІАРД НУ «Львівська політехніка» Мотря-Марія Тирпич (ДС–33); колекція «ГовориТи» в номінації «Макети малюнків для тканин» студенток кафедри ДОО ІАРД НУ «Львівська політехніка» Анни Новохацької та Дарії Дмитрійчук (ДС–31). Основна ідея колекції «ГовориТи» – розробити патерни, які б могли подати українську культуру нетипово, цікаво й навіть гумористично. Концепція полягає в тому, що за основу взято українські крилаті вислови, які, на думку авторів, варто частіше вживати в повсякденному спілкуванні. Натхнення на створення патернів черпали з декоративно-ужиткового мистецтва, як-от вибійка, розписи та гобелени.

Колекція декоративно-ужиткових текстильних виробів під спільною назвою «ПОЛЕ_ДЕкод», об'єднана темою асоціативного контексту трактування Землі як джерела життя, культурного коду української цивілізації, в яких композиційна складова поєднується із різноманітними традиційними та сучасними способами використання текстур матеріалів, так як і призначення та символізм Землі для української ідентичності (рис. 1).

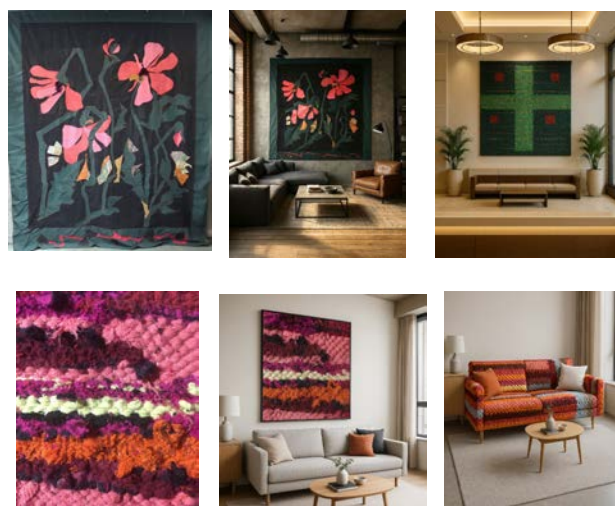


Рис. 1. Приклади колекції «ЗемляДЕ-код», Тирпич М.-М., 2025, аплікація, ручне ткацтво

Композиція «Маки проросли», окрім декоративно-стилістичного вирішення, містить асоціативний підтекст: образ зораної землі як джерела нового життя, з якої проростають

маки – як втілення вічного природного циклу, що невід’ємно пов’язаний із людським існуванням. Великоформатне панно виконане у техніці текстильної аплікації. Його ключова ідея – створення універсального арт-об’єкта, який демонструє, що дизайн та його формальні засоби завжди підпорядковані ідеї та здатності передати зміст. Текстильне панно-килим «Поле І» – це асоціація із давньою традицією виготовлення килимків «із старого шмаття», які рясно з’являлись у сільських хатах після довгого «зимового відпочинкового періоду» у наших бабусь, тіток. Їхня довільна текстура асоціюється зі зораною землею, готовою до нового циклу щедрості та ніжними відтінками весняного квітування, шматками городів, засіяного поля.

Важливий аспект цих текстильних виробів – застосування залишків тканин та використаного одягу, що демонструє широкі можливості принципу ресайклінгу в дизайні рукотворного текстилю. Саме тому навіть підручні матеріали (стинки тканин та вживаного одягу, залишки текстилю) набувають нової художньої якості, компонуються у цілісну композицію, яка трансформується в естетичний об’єкт для оформлення і опорядження житлового та громадського простору. Такий підхід підкреслює, що дизайн розпочинається з ідеї, а не з інструменту, і саме думка формує об’єкт, надаючи йому сенсу.

Обидві колекції пройшли складний трьохтуповий відбір, та вибороли престижні нагороди, що свідчить про актуальність застосування артоб’єктів текстильного дизайну в опорядженні та ідентифікації визначеного простору.

Висновки. Підсумовуючи матеріали дослідження з’ясовано, що саме український рукотворний текстиль в українському предметно-просторовому, графічному дизайні виступає не лише історико-культурною цінністю, а й ресурсом для візуального формування унікального інтер’єрного простору, де традиція та сучасність взаємодіють гармонійно. Його застосування у дизайні дозволяє не лише естетично збагачувати простір, а й інтегрувати в нього глибші символічні й емоційні сенси та надавати опорядженню індивідуальної стилістики та ідентичності.

Явище відродження українського арттекстилю у XXI столітті – це не лише спадщина та форма збереження ідентичності на тлі загальносвітової глобалізації, а й живий засіб мистецьких практик, здатних трансформувати та ідентифікувати середовище, надихати та формувати нову якість побутової та громадської культури.

Інтерпретація історичних мотивів та текстильних технік, зокрема творчого надбання Олени Кульчицької, в сучасному дизайні є свідченням генеративного розвитку текстильного дизайну в Україні. Творчість Олени Кульчицької стала містком між традиційним декоративним мистецтвом і українським модерном XX століття. Її роботи вирізняються витонченим орнаментальним ладом, лінійною стилізацією та емоційно забарвленим колоритом. Сьогодні ці естетичні принципи віднаходять нове прочитання у сфері сучасного інтер’єрного дизайну та текстильної артпрактики. Це, зокрема, успішно продемонстровано у нещодавно створених колекціях для міжнародного конкурсу молодих дизайнерів «Подільська каштани» (Київ, 2025), студентками кафедри ДООА НУ «Львівська політехніка» Анни Новохацької та Дарії Дмитрійчук (ДС-31, колекція текстильних патернів «ГовориТи»), студентки кафедри ВДМ НУ «Львівська політехніка» Мотрі Тирпич (ДС-33, колекція рукотворного текстилю «ЗемляДЕ_код», які отримали почесні відзнаки I-го та III-го місця трьохтупового конкурсного змагання серед студентів-дизайнерів.

Перспективи подальших розвідок у цьому напрямку. Український рукотворний текстиль є джерелом не лише історичної цінності, а й актуального візуального, функціонального та змістового ресурсу для формування інтер’єру. Його присутність у сучасному просторі – це приклад вдалого синтезу традиції та модерну, національного та універсального. Він формує емоційний фон, сприяє збереженню культурної ідентичності, стає вагомим сегментом функціональної зручності як в громадському так і житловому інтер’єрі. Різноманітні текстильні техніки та специфіка його виготовлення стає дієвим засобом для художніх практик по створенню декоративно-ужиткових

артоб'єктів в інтер'єрів. Для виконання сучасних текстильних артоб'єктів можна застосувати найбільш непередбачувані матеріали, що

відповідає сучасним екологічним принципам ресайлінгу, апсайлінгу та усвідомленого споживання текстильних залишків.

Література:

1. Білан С. Український текстиль: від ремесла до артоб'єкта. Київ : Основи, 2020. 192 с.
2. Боб'як Д. Д. Тенденції розвитку художнього розпису по тканині західного регіону України кінця XX – початку XXI століття. *Вісник ХДАДМ*. 2016. № 4. С. 86–92.
3. Василь Кричевський: орнаментні композиції : альбом [авт. передм.: М. Р. Селівачов, А. О. Пучков ; упоряд. О. О. Савчук ; пер. англ. Д. Шелудкевич]. Харків : Олександр Савчук, 2023. 311 с.
4. Ганна Косів. Український народний текстиль: символіка та традиція. Львів : Апріорі, 2012. 144 с.
5. Декоративне панно (художній текстиль). URL: <http://elibrary.kdpu.edu.ua> (дата звернення: 15.04.2025).
6. Дутка Р. М. Українські вибічані тканини : дис. ... канд. мистецтвознав. 17.00.06 НАН України, Інститут народознавства. Львів, 1995. 186 с.
7. Кричевський В. Г. Проєкти для текстилю: розвиток українського дизайну. Київ : Українська академія мистецтв, 1928. 45 с.
8. Кость. Л. Кульчицька О. Килими українські: історія та сучасні тенденції. Львів : Літопис, 2000. 112 с.
9. Куська К. Сучасне текстильне панно України в техніках локального фарбування. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2024. Вип. 52. С. 66. DOI: 10.37131/2524-0943-2024-52-6.
10. Любченко Т. Дизайнерський текстиль та авторський: сучасні тенденції. *Вісник Національної академії мистецтв України*. 2023. Т. 22, № 5. С. 81–92.
11. Майданець-Баргилевич О. Формування і розвиток Київської школи художнього текстилю: традиції та новації. *Дизайн та мистецтво*. 2020. № 18(3). С. 16–27.
12. Мельник Л. Інтерпретація народного орнаменту в сучасному текстильному мистецтві України. *Вісник ХДАДМ*. 2021. № 5. С. 55–61.
13. Неліна Н. Художній текстиль у дизайні інтер'єру. *Мистецтвознавчі записки*. 2013. № 24. С. 45–52.
14. Печенюк Т. Г. Розпис на тканині. Історія декоративного мистецтва України у 5 т. Т. 5. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2016. С. 265–276.
15. Роготченко О. Етнічні мотиви у формуванні сучасного дизайну інтер'єру. *Сучасне мистецтво*. 2016. № 12. С. 4–8.
16. Сергієнко Л. Мистецтво українського текстилю: історія, техніки, сучасність. Київ : Дух і Літера, 2015. 208 с.
17. Сиваш І. Українська витинанка в контексті етнотекстилю: сучасні тенденції розвитку. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2024. Вип. 52. С. 111–118. DOI: 10.37131/2524-0943-2024-52-11-73.
18. Скрипник Г. Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. Т. 5. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2016. 546 с.
19. Уричевський В. Народне мистецтво України: традиції та сучасність. Київ : Академія, 2008. 128 с.
20. Цуркан К. С. Комп'ютерна графіка як виразний засіб у художньому текстилі. *Актуальні проблеми гуманітарних та природничих наук : матеріали V міжнар. наук.-практ. конф.* Харків, 2018. С. 27–31.
21. Чегусова З. Професійне декоративне мистецтво України доби глобалізації (кераміка, скло, текстиль): шляхи розвитку. Сучасне українське декоративне мистецтво: збереження національної своєрідності в умовах глобалізації : монографія. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2019. С. 54–89.
22. Чегусова З. Професійний художній текстиль України XX – початку XXI століття. Образно-пластична і стильова еволюція. Декоративне мистецтво України IX–XXI століть: стильові трансформації, художні інтерпретації, загальноєвропейський контекст. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2019. С. 408–495.
23. Чегусова З., Печенюк Т. Г. Розписний текстиль в громадському інтер'єрі. Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. Т. 5. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2016. С. 277–284.
24. Constantine M., Larsen J. L. The Art Fabric: Mainstream. Tokyo ; New York ; San Francisco : Kodansha International Ltd., 1985. 272 p.
25. Ямборко О. Монографія Якима Запаса «Українське народне килимарство» та історіографія вітчизняного килимарства. *Вісник Львівської академії мистецтв*. 2018. Вип. 38. С. 50–64.
26. Ямборко О. Українське тематичне килимарство 1930–1960-х років у контексті соцреалізму: образотворчі засади та проблема класифікації. *Етнологічні дослідження*. 2019. № 52. С. 33–45.

27. Ямборко О. Українське килимарство у науково-практичних і мистецьких програмах кінця XX – початку XXI століття. Інститут народного мистецтва України. URL: <http://www.instituteoffolkart.org> (дата звернення: 15.04.2025).

References:

1. Bilan, S. (2020). *Ukrainskyi tekstyl: vid remesla do artobiekta* [Ukrainian textile: From craft to art object] Kyiv : Osnovy [in Ukrainian].
2. Bobiak, D. D. (2016). Tendentsii rozvytku khudozhnoho rozpysu po tkanyni zakhidnoho rehionu Ukrainy kintsia 20 – pochatku 21 stolittia [Trends in the development of fabric painting in the western region of Ukraine at the end of the 20th – beginning of the 21st century]. *Visnyk KhDADM* [Bulletin of the KhSADM]. № 4. S. 86–92 [in Ukrainian].
3. Krychevskiy, V. (2023). *Vasyl Krychevskiy: ornamentni kompozytsii : albom* [Vasyl Krychevskiy: Ornament compositions: Album]. Kharkiv: Oleksandr Savchuk, 311 s. [in Ukrainian].
4. Kosiv, H. (2012). *Ukrainskyi narodnyi tekstyl: symbolika ta tradytsiia* [Ukrainian folk textile: Symbols and tradition]. Lviv : Apriori, 2012. 144 s. [in Ukrainian].
5. Dekoratyvne panno (khudozhnii tekstyl) [Decorative panel (art textile)]. Retrieved from URL: <http://elibrary.kdpu.edu.ua> [in Ukrainian].
6. Dutka, R. M. (1995). *Ukrainski vybiichani tkanyny* [Ukrainian block-printed fabrics] PhD thesis in Art Studies Lviv: NAN Ukrainy, Instytut narodoznavstva [in Ukrainian].
7. Krychevskiy, V. H. (1928). *Proiektly dlia tekstyliu: rozvytok ukrainskoho dyzainu* [Textile designs: The development of Ukrainian design]. Kyiv : Ukrainska akademiia mystetstv. 45 s. [in Ukrainian].
8. Kost, L. (2000). *Kulchytska O. Kylymy ukrainski: istoriia ta suchasni tendentsii* [Kulchytska, O. Ukrainian carpets: History and contemporary trends] Lviv : Litopys, 2000. 112 s. [in Ukrainian].
9. Kuska, K. (2024). Suchasne tekstylne panno Ukrainy v tekhnikakh lokalnoho farbuвання [Contemporary Ukrainian textile panels in local dyeing techniques]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv* [Bulletin of the Lviv Academy of Arts], (52), 66. <https://doi.org/10.37131/2524-0943-2024-52-6> [in Ukrainian].
10. Liubchenko, T. (2023). Dyzainerskyi tekstyl ta avtorskyi: suchasni tendentsii. [Designer and author textile: Contemporary trends] *Visnyk Natsionalnoi akademii mystetstv Ukrainy* [Bulletin of the National Academy of Arts of Ukraine], 22(5), 81–92 [in Ukrainian].
11. Maidants-Barhylevych, O. (2020). Formuvannia i rozvytok Kyivskoi shkoly khudozhnoho tekstyliu: tradytsii ta novatsii [Formation and development of the Kyiv school of artistic textiles: Traditions and innovations] *Design and Art*. 18 (3). 16–27 [in Ukrainian].
12. Melnyk, L. (2021). Interpretatsiia narodnoho ornamentu v suchasnomu tekstylnomu mystetstvi Ukrainy [Interpretation of folk ornament in contemporary textile art of Ukraine]. *Visnyk KhDADM* [Bulletin of the KhSADM]. (5). 55–61 [in Ukrainian].
13. Nelina, N. (2013). Khudozhnii tekstyl u dyzaini interieru. [Artistic textile in interior design], *Mystetstvoznnavchi zapysky* [Art Studies Notes]. (24). 45–52 [in Ukrainian].
14. Pecheniuk, T. H. (2016). *Rozpys na tkanyni. Istoriiia dekoratyvnogo mystetstva Ukrainy* [Fabric painting. History of Ukrainian decorative art] Kyiv : IMFE im. M. T. Rylskoho [in Ukrainian].
15. Rohotchenko, O. (2016). Etnichni motyvy u formuvanni suchasnoho dyzainu interieru. [Ethnic motifs in the formation of contemporary interior design]. *Suchasne mystetstvo* [Contemporary Art], (12) [in Ukrainian].
16. Serhiienko, L. (2015). *Mystetstvo ukrainskoho tekstyliu: istoriia, tekhnika, suchasnist* [The art of Ukrainian textiles: History, techniques, modernity] Kyiv: Duh i Litera [in Ukrainian].
17. Syvash, I. (2024). Ukrainska vytynanka v konteksti etnodyzainu: suchasni tendentsii rozvytku [Ukrainian vytynanka in the context of ethno-design: Current development trends]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv* [Bulletin of the Lviv Academy of Arts] (52). 111–118. <https://doi.org/10.37131/2524-0943-2024-52-11-73> [in Ukrainian].
18. Skrypnyk, H. (2016). *Istoriiia dekoratyvnogo mystetstva Ukrainy : u 5 t. T. 5.,* [History of Ukrainian decorative art (Vol. 5)]. Kyiv : IMFE im. M. T. Rylskoho [in Ukrainian].
19. Urychevskiy, V. (2008). *Narodne mystetstvo Ukrainy: tradytsii ta suchasnist* [Ukrainian folk art: Traditions and modernity]. Kyiv: Akademiia [in Ukrainian].
20. Tsurkan, K. S. (2018). Kompiuterna hrafika yak vyrazhalnyi zasib u khudozhnomu tekstyli [Computer graphics as an expressive tool in artistic textiles]. *Aktualni problemy humanitarnykh ta pryrodnych nauk : materialy V mizhnar. nauk.-prakt. konf* [In Topical Issues of Humanities and Natural Sciences: Materials of the 5th Int. Scientific Conf.] (pp. 27–31). Kharkiv [in Ukrainian].
21. Chehusova, Z. (2019). *Profesiine dekoratyvne mystetstvo Ukrainy doby hlobalizatsii (keramika, sklo, tekstyl): shliakhy rozvytku. Suchasne ukrainske dekoratyvne mystetstvo: zberezhennia natsionalnoi svoieridnosti*

v umovakh hlobalizatsii : monohrafiia. [Professional decorative art of Ukraine during globalization (ceramics, glass, textile): Development paths. In Modern Ukrainian decorative art: Preserving national identity in globalization] Kyiv: IMFE im. M. T. Rylskoho [in Ukrainian].

22. Chehusova, Z. (2019). *Profesiyni khudozhnii tekstyl Ukrainy 20 – pochatku 21 stolittia. Obrazno-plastychna i stylova evoliutsiia. Dekoratyvne mystetstvo Ukrainy IX–XXI stolit: stylovi transformatsii, khudozhni interpretatsii, zahalnoievropeyskyi kontekst.* [Professional textile art of Ukraine in the 20th – early 21st centuries: Figurative and stylistic evolution. In Decorative art of Ukraine IX–XXI centuries: Stylistic transformations, artistic interpretations, pan-European context] Kyiv: IMFE im. M. T. Rylskoho [in Ukrainian].

23. Chehusova, Z., & Pecheniuk, T. H. (2016). *Rozpysnyi tekstyl v hromadskomu interieri. Istoriia dekoratyvnoho mystetstva Ukrainy : u 5 t. T. 5* [Painted textiles in public interiors. History of Ukrainian decorative art (Vol. 5, pp. 277–284)]. Kyiv: IMFE im. M. T. Rylskoho [in Ukrainian].

24. Constantine, M., & Larsen, J. L. (1985). *The Art Fabric: Mainstream.* Tokyo. New York. San Francisco: Kodansha International Ltd [in English].

25. Yamborko, O. (2018). Monohrafiia Yakyma Zapaska «Ukrainske narodne kylymarstvo» ta istoriografia vitchyznianoho kylymarstva [Yakym Zapaska's monograph "Ukrainian Folk Carpets" and historiography of Ukrainian carpet weaving]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv* [Bulletin of the Lviv Academy of Arts] (38), 50–64 [in Ukrainian].

26. Yamborko, O. (2019). Ukrainske tematychnе kylymarstvo 1930–1960-kh rokiv u konteksti sotsrealizmu: obrazotvorchy zasady ta problema klasyfikatsii [Ukrainian thematic carpet weaving of the 1930s–1960s in the context of socialist realism: Visual foundations and classification issues]. *Etnolohichni doslidzhennia* [Ethnological Studies] (52), 33–45 [in Ukrainian].

27. Yamborko, O. (2019). Ukrainske kylymarstvo u naukovy-praktychnykh i mystetskykh prohramakh kintsia XX – pochatku XXI stolittia [Ukrainian carpet weaving in scholarly and artistic programs of the late 20th – early 21st century]. Institute of Folk Art of Ukraine. Retrieved from <http://www.instituteoffolkart.org> [in Ukrainian].

Стаття надійшла: 26.06.2025

Прийнято: 09.07.2025

Опубліковано: 06.10.2025

UDC 7.012: 330.34-026.15

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.3.15>**Sahalovych Anhelina Andriivna,**

Candidate of Economic Sciences,
Associate Professor at the Department of Cross-Cultural
Practices Methodologies
Kharkiv State Academy of Design and Arts
ORCID ID: 0000-0001-6165-2801
angelina7756@gmail.com

Batyuk Anna Anatoliivna,

Candidate of Sciences in Public Administration,
Associate Professor at the Department of Cross-Cultural
Practices Methodology
Kharkiv State Academy of Design and Arts
ORCID ID: 0000-0003-2579-5578
batiuk1990@gmail.com

TRANSFORMATION OF CREATIVE SECTORS UNDER THE INFLUENCE OF THE MODERN CREATIVE ECONOMY

The article highlights the unique role of creativity as a central element of the creative economy, which has emerged as a key driver of modern society. The creative economy is grounded in the use of human imagination, original ideas, and cultural expression, enabling the creation of not only economic but also social and cultural value. Creative industries, such as art, design, media, music, and film, hold immense potential for transforming economic models, generating new job opportunities, and stimulating innovation.

Special attention is given to how creative approaches contribute to developing innovative solutions to contemporary challenges, such as digitalization, globalization, and intercultural communication. The article analyzes the success of creative industries in ensuring inclusivity, fostering cultural enrichment, and advancing cultural identity. A significant aspect is emphasizing the connection between creativity, technologies, and social progress.

The authors stress that the development of the creative economy is impossible without actively encouraging creative talents, creating a supportive environment for their realization, and investing in creative resources.

Particular emphasis is placed on the role of cultural identity and social inclusion in developing the creative economy, as well as its contribution to shaping a sustainable future. The article underlines the need for investments in the creative sector, support for talents, and establishing conditions for innovations that will ensure the flourishing of creative industries.

The article views the creative economy as a powerful tool for enriching modern society, transforming its socio-cultural and economic structure, and shaping a sustainable future. The main focus is on the inexhaustible potential of creativity as a source of innovation, inspiration, and harmonious development.

The authors emphasize the necessity of societal awareness of the significance of the creative economy not only as an economic tool but also as a means of cultural enrichment and social progress.

Key words: creative economy, creative sectors, innovative solutions, social integration.

Сагалович Ангеліна, Батюк Анна. ТРАНСФОРМАЦІЯ ТВОРЧИХ СЕКТОРІВ ПІД ВПЛИВОМ СУЧАСНОЇ КРЕАТИВНОЇ ЕКОНОМІКИ

У статті висвітлюється унікальна роль творчості як центрального елемента креативної економіки, яка перетворилася на ключовий драйвер сучасного суспільства. Креативна економіка базується на використанні людської уяви, оригінальних ідей і культурного вираження, що дозволяє створювати не лише економічну, але й соціальну та культурну цінність. Творчі індустрії, такі як мистецтво, дизайн, медіа, музика та кіно, мають потужний потенціал для трансформації економічних моделей, створення нових робочих місць і стимулювання інновацій.

Особливу увагу приділено тому, як творчий підхід сприяє формуванню інноваційних рішень у вирішенні сучасних викликів, таких як цифровізація, глобалізація та міжкультурна комунікація. У статті аналізуються

успіхи креативних індустрій у забезпеченні інклюзивності, сприянні культурному збагаченню та розвитку культурної ідентичності. Важливим аспектом є підкреслення зв'язку між творчістю, технологіями та соціальним прогресом.

Автори наголошують, що розвиток креативної економіки неможливий без активного заохочення творчих талантів, створення сприятливого середовища для їхньої реалізації та інвестицій у творчі ресурси.

Особливу увагу приділено ролі культурної ідентичності та соціальної інклюзії в розвитку креативної економіки, а також її внеску у формування стійкого майбутнього. Стаття наголошує на важливості інвестицій у творчий сектор, підтримки талантів та створення умов для інновацій, які сприятимуть процвітанню креативних індустрій.

Таким чином, стаття розглядає креативну економіку як потужний інструмент для збагачення сучасного суспільства, трансформації його соціокультурної та економічної структури, а також формування сталого майбутнього. Основний акцент зроблено на невичерпному потенціалі творчості як джерела інновацій, натхнення і гармонійного розвитку.

Автори акцентують увагу на необхідності суспільного усвідомлення значення креативної економіки як не лише економічного інструменту, а й засобу культурного збагачення та соціального прогресу.

Ключові слова: креативна економіка, творчі сектори, інноваційні рішення, соціальна інтеграція.

Introduction. The creative economy is playing an increasingly important role in modern society, contributing to economic growth, cultural enrichment, and social interaction. However, despite its significant impact, this sector faces a range of challenges, including insufficient recognition of its economic potential, difficulties adapting to digitalization, market concentration, and the protection of intellectual property rights. Finding solutions that enable the development of favorable conditions for the creative economy is essential for the sustainable development of society.

Scientific research in the field of the creative economy includes analyzing its influence on the economic, social, and cultural spheres, developing innovative management strategies, and assessing its contribution to globalization. Practical tasks include implementing policies to support creative industries, developing infrastructure, and creating opportunities for collaboration among professionals in creative fields. Applying research findings in practice will help address current challenges and unlock this sector's potential for the greater good of society.

Materials and Methods. This study adopts a qualitative-analytical methodology that combines conceptual analysis of theoretical approaches to the phenomenon of the creative economy with an interdisciplinary reflection on the transformation of creative sectors in the modern globalized world. The rationale and analysis are based on the review of scholarly literature, industry reports, and secondary data from authoritative sources.

The material basis of the study consists of several foundational academic works that established the theoretical foundations of the concept of the creative economy, such as: Richard Florida's "The Rise of the Creative Class" (2002), which explores the impact of creative capital on regional development; John Howkins' "The Creative Economy" (2001), which emphasizes the economic value of ideas as intangible assets and David Throsby's "Economics and Culture" (2001), which examines the boundary between market and cultural values.

The following international analytical reports were also used: "Creative economy report 2010: A feasible development option" by UNCTAD and "Creative economy report 2013: Widening local development pathways." by UNESCO, which provided an empirical foundation and the political-economic context of transformations in creative sectors across various countries.

To gain a holistic understanding of transformation processes within creative industries, the following methods were employed: *Content analysis* of academic literature and policy reports, enabling the identification of key trajectories, conceptual frameworks, and the evolution of terminology; *Comparative-analytical method*, used to juxtapose different regulatory approaches to the creative economy in varying cultural, political, and economic contexts; *Case study method*, applied to analyze specific examples of creative sector transformation in urban environments, with a focus on institutional frameworks, innovative business models, and digital tool integration; *Typology* of adaptation strategies among

creative industries in response to new socio-economic conditions (including digitalization, platform-making, and employment model shifts); *Systematization of theoretical models*, aimed at constructing an analytical framework that integrates creativity, economic value, and cultural sustainability. This combination of sources and methods enabled a critical evaluation of transformation processes not only in terms of economic efficiency but also from broader social, political, and cultural perspectives.

Discussion. The creative economy is one of the most dynamic and fastest-growing sectors of the global economy [3]. It encompasses industries such as design, fashion, art, film, music, advertising, architecture, video games, IT technologies, and many others grounded in creativity and innovation. The creative economy contributes significantly to national economies, accounting for a notable share of GDP in many countries [1]. For instance, the creative services industry generates millions of jobs worldwide – from graphic designers to software developers. In a world where automation is gradually replacing routine tasks, creative professions are becoming increasingly vital, as creativity remains a uniquely human capability that machines cannot yet replicate.

The development of technologies such as artificial intelligence, virtual reality, and block-chain is greatly expanding the potential of the creative economy [5]. Digital platforms enable artists, musicians, and designers to reach global audiences, breaking traditional market access barriers. Moreover, the creative economy plays a key role in preserving cultural heritage and strengthening community identity. Festivals, films, and architectural projects reflect each nation's uniqueness, fostering intercultural exchange and dialogue [2].

In today's world facing environmental challenges, the creative economy often supports the search for sustainable solutions – for example, through eco-friendly design, the use of renewable materials in fashion, or the creation of socially responsible art. It also promotes inclusivity by offering platforms that amplify diverse voices and perspectives.

So how is the creative economy reshaping the world? Creative industries fuel the development

of major cities by establishing “creative hubs” that attract investors and young talent [4]. Access to digital tools enables small and medium-sized enterprises to compete on a global scale. Investing in the development of creative skills is becoming essential in preparing the next generation for the future.

The creative economy is an economic sector based on the use of creativity, knowledge, innovation, and intellectual property to generate products and services. It brings together industries focused on unique ideas, cultural values, and creative approaches. The creative economy encompasses both traditional crafts, art, and literature, as well as modern technologies, digital solutions, and media.

It covers a wide range of industries that can be divided into several key sectors, such as culture and the arts, technology, innovation, media, communications, fashion, design, music, and the performing arts.

Culture and the arts are fundamental components of the creative economy, as they not only enrich society but also have a significant economic impact. Cultural and artistic projects help preserve national heritage, traditions, and language, which are vital for shaping a society's identity. Art and culture unite people from different countries, fostering mutual understanding and cooperation. Industries related to culture and the arts—such as theaters, cinema, music, and exhibitions—create jobs and generate income through ticket sales, tourism, and other services.

Currently, the main sectors of culture and the arts in the creative economy include:

- Film and television production, which not only entertains but also promotes national culture.
- Concerts, music festivals, and streaming platforms that provide access to artists' works around the world.
- Galleries, exhibitions, and art sales that support artists' development and attract investment.
- Performing arts that offer unique experiences for audiences and strengthen local communities.
- Visits to historical landmarks, museums, and festivals that boost regional economies.

In today's globalized world, there are increasing opportunities for the effective integration of

culture and the arts with emerging technologies. This includes online galleries, streaming services, and virtual tours that enable artists to reach and collaborate with global audiences. New technologies like NFTs and block-chain are transforming the way artworks are sold and preserved, ensuring transparency and protection of intellectual property. The use of virtual reality also introduces an interactive approach to art projects, immersing audiences in entirely new worlds.

Culture and the arts are not only a source of inspiration but also a powerful economic force shaping the future of the creative economy. Here are several vivid examples of how culture and art impact this sector:

- The Cannes Film Festival and Berlinale provide a platform for artistic and independent films, promoting new talent and ideas.

- Music festivals like Glastonbury in the UK and Coachella in the US bring artists and audiences together, stimulating local economies through tourism and infrastructure projects [2].

- The interactive exhibition “Van Gogh: Art and Technology” (Musée d’Orsay, Paris) merges classical art with modern digital technologies, capturing the interest of new generations [6].

- Works by new-generation artists like Banksy are sold at international auctions, influencing the global art market.

- Digital gallery services such as OpenSea create global marketplaces for digital artists.

- The digital artwork Beeple’s “Everydays: The First 5000 Days”, sold for \$69.3 million as an NFT, marked a turning point in digital art, showcasing new opportunities for monetizing creative work.

- One of the world’s most visited cultural landmarks, the Louvre Museum in Paris, generates substantial revenue for the local economy.

These cases illustrate how culture and art blend tradition with innovation to drive the creative economy.

The next sector significantly boosted by the rise of the creative economy is media and communications. This sphere plays a crucial role in spreading ideas, creating content, and connecting creators with audiences. In today’s world, it merges traditional and digital platforms to shape culture, economics, and social dynamics [1].

Media serve as a vital channel for broadcasting cultural, artistic, and social ideas. Streaming platforms, social networks, and advertising enable creators to directly profit from their work. Media influence trends – from music to fashion – creating demand for new products and services. On a global scale, they foster cultural exchange and international cooperation.

Key sectors in media and communications still include traditional media. Despite digital growth, newspapers, magazines, and books maintain strong positions in niche markets. At the same time, digital media – TikTok, Instagram, YouTube – are flourishing, empowering creators to produce and distribute content. Modern streaming services like Netflix, Spotify, and Twitch reshape how we consume music, films, and even live events. Creative agencies develop innovative ad campaigns using video, visuals, and digital tools.

Entertainment has also become a global connector, building audiences through series, shows, and films. The video game industry, which exists thanks to the creative economy, merges artistry with cutting-edge tech and is now one of its primary engines.

Creative technologies are pushing innovation in media and communications. Artificial intelligence transforms content creation – from automated writing to AI-generated images and video. Virtual and augmented reality (VR/AR) allow for immersive experiences. Thanks to NFTs, media assets can be monetized as unique digital goods. And the rise of audio content, such as podcasts, reflects the convenience and mobility of media consumption today [7].

Media and communication are the heartbeat of the creative economy, blending creativity and technology. Their evolution is not only reshaping how we consume content but also unlocking new opportunities for creators, businesses, and society at large. Digital media give consumers the freedom to choose how and when to access information or entertainment. Thanks to digital platforms, anyone can become a creator and build an audience. Moreover, media often shine a spotlight on global issues like climate change and human rights.

However, alongside its positive aspects, modern media faces significant challenges, such as

the rapid spread of disinformation [4]. In a digital environment saturated with content, creators struggle to build a loyal audience due to fierce competition for attention. Copyright infringement, unauthorized content use, and piracy also remain serious issues.

Yet there are success stories that exemplify a modern approach to creativity in media and communications, including:

- The innovative streaming platform Netflix, which transformed film production into a digital service.
- The use of visual storytelling by BBC Earth to promote science and environmental awareness.
- The creation of high-quality journalistic content in new formats, such as the podcast “The Daily” by The New York Times.

Another sector that has successfully reinvented itself is fashion and design. These industries are key pillars of the creative economy, producing unique products that blend aesthetics with functionality. They influence cultural, social, and economic development and address modern challenges like environmental sustainability. Fashion and design generate billions in global revenue and millions of jobs. From brands and fashion shows to design studios, they fuel international trade and reflect cultural values and regional identities.

A number of subfields have been strongly impacted by digital technology:

- Visual concepts in graphic design for branding, print, and digital platforms
- Industrial design of technology, furniture, and transportation
- NFT and digital fashion collections that can be bought as collectibles
- Sustainable production, using recycled materials and circular manufacturing
- 3D printing to create clothing, shoes, and accessories with minimal waste

Fashion and design in the creative economy aren't just about aesthetics – they carry economic, social, and cultural weight. They drive innovation, shape societal values, and offer solutions to environmental challenges. Trends set by these sectors influence tastes, behaviors, and aesthetic ideals. The rise of ethical and sustainable fashion

reflects a growing awareness of ecological issues and labor rights.

Prominent examples include:

- The eco-conscious brand Patagonia, known for sustainable clothing
- The innovative and accessible interior design of IKEA
- Balenciaga's digital fashion collections, created for interactive use

Music and the performing arts are among the most powerful sectors of the creative economy. They foster cultural identity and enrich lives, while also generating significant economic value by merging artistry with innovation. These fields connect performers, audiences, businesses, and technologies, opening up new possibilities for societal progress. Music and art transmit tradition, emotion, and values, creating a unique cultural exchange among nations.

The music and performance industry yields billions in revenue from ticket sales, licensing, streaming platforms, merchandise, and tourism [8]. Performing arts bring people together through concerts, theater, and festivals, forming communities around creative expression.

Significant impact has been made in the following areas of music and performing arts:

- Platforms like Spotify, Apple Music, and YouTube Music allow artists to reach global audiences.
- Live performances and festivals such as Coachella or Glastonbury not only promote musicians but also attract considerable tourism.
- The growing role of independent labels makes it easier for artists to produce and distribute their own content.
- Flash mobs, urban performances, street art, and improvised shows have flourished thanks to digital technologies.

Innovations in the music and performing arts industries are expanding both influence and audience reach. Through streaming platforms and social media, musicians and performers can directly engage with their audiences. Artificial intelligence curates personalized playlists, while virtual concerts and interactive performances offer new ways for people to experience art. Artists can also sell exclusive content, songs, or albums as tokens.

Today's music industry has a powerful influence on society. Music and art nurture young people's creative abilities, foster critical thinking and emotional intelligence. Genres like K-pop, hip-hop, or classical music have become universal languages that connect people across cultures and borders. Performances and musical works increasingly spotlight global issues like equality or climate change.

Examples of successful projects include the revolutionary Cirque du Soleil, which blends theater, acrobatics, and music, and the virtual concert by Travis Scott in Fortnite, which drew millions of viewers and created a new experience for music lovers.

This new creative dimension of economic activity allows creativity to stand out in a competitive environment by offering products and services that meet unique consumer needs. Innovation fuels the creation of new offerings, which contribute to economic growth. The synergy between creativity and technology continues to expand the boundaries of what is possible.

The creative economy is not only a platform for economic expansion but also a vital tool for social and cultural development, improving quality of life and unlocking human potential [3].

Grounded in creativity, innovation, and intellectual capital, the creative economy significantly influences society. Its impact can be described through several key dimensions: economic growth, cultural diversity, social transformation, technological progress, and sustainable development.

The creative economy contributes to economic growth and holds substantial potential for the development of both national and global economies. It stimulates the emergence of new sectors and job opportunities, while fostering innovation and the growth of small and medium-sized enterprises. Creative industries – such as design, media, fashion, film, and music – offer new paths to employment, often attracting youth and skilled professionals. SMEs frequently play a vital role in this economy, driving economic dynamism through flexibility and innovation. Creative goods like films, music, artworks, and software are in global demand, enhancing export potential.

In many countries, the creative economy significantly contributes to GDP growth due to its capacity to generate added value and strengthen economic competitiveness. Thus, it not only opens new avenues for economic expansion but also aids in diversifying and increasing the resilience of national economies.

Creative industries support and promote cultural diversity, preserving traditions and creating space for innovation. This strengthens cultural identity and encourages international cultural exchange.

The creative economy drives social transformation, fostering a more inclusive society where creativity is recognized as a vital element of success [6]. It opens doors to self-expression, global engagement, and community-building.

The creative economy has become a powerful driver of social, cultural, and economic change. Its significance extends beyond financial value – it affects nearly every dimension of societal life. Key societal impacts include:

- Fostering unity through cultural projects, festivals, exhibitions, and events that reflect diversity and communal identity. This includes heritage preservation through traditional crafts, art, and language, and promotes social inclusion via creative initiatives engaging vulnerable groups.
- Opening new horizons for employment and entrepreneurship: unique roles in design, IT, and media attract thousands of new professionals. The low entry barrier in many creative fields enables small entrepreneurs to launch successful ventures in areas like handmade goods and digital marketing.
- Encouraging imagination, innovation, and digital literacy, which are integral to modern education and creativity. Creative projects cultivate the next generation of visionary leaders.
- Providing a medium to express values through film, music, art, or literature, building cultural capital and promoting a nation on the global stage.
- Advancing environmental sustainability, for example through eco-design or material reuse to address global challenges.
- Transforming urban landscapes by creating cultural and creative hubs and art clusters that attract tourists, investors, and young talent.

In essence, the creative economy reshapes how society interacts, builds relationships, and evolves culturally and economically. It's not merely a sector but a key instrument in tackling social and global challenges. Thanks to its flexibility and innovative strength, it holds strategic importance for humanity's future.

Overall, the creative economy is a catalyst for economic, cultural, and social progress. It fosters innovation and opens pathways for creative fulfillment, shaping a new vision of the future where creativity and intellectual capital are the foundation of development.

The creative economy has the potential to become a key driving force of global development. Thanks to ongoing technological progress, a growing interest in culture and innovation, and various socio-economic challenges, this sector continues to evolve and strengthen its position worldwide. Digitalization, artificial intelligence, and automation – including AI-based tools like generative algorithms in graphic design or music production – are transforming creative workflows and turning them into global drivers of change. Imaginary worlds are unlocking new possibilities for art, fashion, and even architecture, creating interactive spaces for the creative industries. Increasing access to digital platforms (such as TikTok and Etsy) enables artists and entrepreneurs to reach global audiences without intermediaries.

Creative industries are increasingly operating in international contexts, bringing cultures and ideas together and fostering intercultural dialogue as a universal form of communication. Despite globalization, there is a growing interest

in authentic culture, fueling the growth of local crafts and artistry.

Educational programs are steadily incorporating creative approaches, developing the skills needed for the future job market, and boosting interest in investing in creativity. Lifelong learning is becoming the norm for communities adapting to change and embracing emerging technologies. Virtual and augmented reality (VR/AR) offer new kinds of immersive creative experiences – such as virtual exhibitions or interactive learning programs.

This has led to the emergence of the so-called “Creator Economy”, where artists, writers, and developers can directly monetize their ideas through subscriptions, crowdfunding, or NFTs. The ease of launching creative businesses empowers even individual entrepreneurs to succeed. New methods of preserving, distributing, and selling works of art provide fresh opportunities for creators.

Results. The future of the creative economy lies in the synergy of creativity, technology, and social responsibility. Today, it not only drives economic growth but also plays a crucial role in preserving cultural heritage and finding innovative solutions to global challenges. Its development holds strategic importance for building a sustainable future that values human talent, creativity, and ideas. Creativity will become not only a means of self-expression but also a foundation for economic resilience and innovation. Supporting this field means investing in a shared future – one where innovation and creativity are the engines of change.

Література:

1. Florida R. The Rise of the Creative Class. – Basic Books, 2002.
2. Hartley J. (Ed.). Creative Industries. – Blackwell Publishing, 2005.
3. Howkins J. The Creative Economy: How People Make Money from Ideas. – Penguin Books, 2001.
4. Oakley K., O'Connor J. The Routledge Companion to the Cultural Industries. Routledge, 2015.
5. Throsby D. Economics and Culture. – Cambridge University Press, 2001.
6. UNCTAD. Creative Economy Report 2010: A Feasible Development Option. – 2010.
7. UNESCO. Creative Economy Report 2013: Widening Local Development Pathways. 2013.
8. Назарова Г.В., Сотнікова Ю.В. Креативна економіка та менеджмент: навчальний посібник. Харків : ХНЕУ ім. С. Кузнеця, 2018.

References:

1. Florida, R. (2002). The rise of the creative class. Basic Books.
2. Hartley, J. (Ed.). (2005). Creative industries. Blackwell Publishing.

3. Howkins, J. (2001). The creative economy: How people make money from ideas. Penguin Books.
4. Oakley, K., O'Connor, J. (2015). The Routledge companion to the cultural industries. Routledge.
5. Throsby, D. (2001). Economics and culture. Cambridge University Press.
6. UNCTAD. (2010). Creative economy report 2010: A feasible development option.
7. UNESCO. (2013). Creative economy report 2013: Widening local development pathways.
8. Nazarova, G.V., Sotnikova, Y.V. (2018). Kreatyvna ekonomika ta menedzhment: navchalnyi posibnyk [Creative Economy and Management: A Textbook]. Kharkiv: S. Kuznets KhNEU. [in Ukrainian].

Стаття надійшла: 29.06.2025

Прийнято: 12.07.2025

Опубліковано: 06.10.2025

УДК 745.54:[745.5:678.686]-047.42

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.3.16>**Стульнікова Юлія Олексіївна,**

викладачка кафедри дизайну

Хортицької національної навчально-реабілітаційної академії

ORCID ID: 0000-0002-2759-8992

radunica@ukr.net

Лисенко Ганна Олександрівна,

PhD з мистецтвознавства, старша викладачка

кафедри дизайну Хортицької національної

навчально-реабілітаційної академії

ORCID ID: 0000-0003-3781-5572

jar.svit@gmail.com

ФУНКЦІОНАЛЬНЕ ПЕРЕТВОРЕННЯ МИСТЕЦЬКОГО ТВОРУ НА ПРИКЛАДІ ВИТИНАНКИ: ЗВІТ З ХУДОЖНЬО-НАУКОВОГО ЕКСПЕРИМЕНТУ

Публікація висвітлює художньо-науковий експеримент, присвячений універсальності графічної мови української витинанки та можливості її функціональної трансформації без втрати ключових характеристик.

Методологія ґрунтується на комплексному підході, що поєднує теоретичний аналіз із практичною апробацією. Використано візуально-аналітичний та системно-структурний методи, а також методи порівняння, аналізу, синтезу та узагальнення. Основна мета експерименту полягала в перетворенні витинанки з інтер'єрного декору на аксесуар до костюму зі збереженням її художніх та іконографічних рис.

Детально описано стадії експерименту: від розробки графічної основи, визначення розмірів та вирізання лекал до закріплення, фарбування бавовняної тканини желатином та акриловими фарбами, нанесення візерунка, вирізання мотиву, покриття епоксидною смолою та додавання ювелірної фурнітури.

Обґрунтовано вибір матеріалів (епоксидна смола, тканина, акрилові фарби) та технологій, проведено порівняльний аналіз їхніх властивостей.

Результати засвідчили, що декоративну функцію витинанки можна успішно адаптувати до ювелірного аксесуару зі збереженням її орнаментальності, симетрії та іконографії. Техніка нанесення смоли із використанням ефекту поверхневого натягу забезпечила міцне, прозоре, естетичне покриття. Розроблена методика є відтворюваною в умовах звичайної майстерні. Створені прикраси (підвіси, сережки) зберігають автентичність витинанки. Наукова новизна полягає в адаптації традиційної образної системи до сучасних художньо-прикладних практик. Практична значущість – у можливості розвитку авторських технік на основі витинанки, з подальшим розширенням асортименту виробів.

Ключові слова: художньо-науковий експеримент, трансформація, витинанка, декоративно-прикладне мистецтво, ювелірні вироби, дизайн, мистецтво.

Stulnikova Yuliia, Lysenko Hanna. FUNCTIONAL TRANSFORMATION OF VYTYNANKA: A REPORT ON AN ARTISTIC-SCIENTIFIC EXPERIMENT

This publication highlights an artistic and scientific experiment exploring the universality of the graphic language of Ukrainian vytynanka and its potential for functional transformation without losing its key characteristics.

The methodology is based on a comprehensive approach that combines theoretical analysis with practical approbation. Visual-analytical and system-structural methods were employed, alongside methods of comparison, analysis, synthesis, and generalization. The primary goal of the experiment was to transform vytynanka from an interior decor element into a costume accessory, while preserving its artistic and iconographic features.

The experimental stages are described in detail: from developing the graphic base, determining dimensions, and cutting patterns, to stabilizing and multi-layer painting of cotton fabric with gelatin and acrylic paints, applying the pattern, cutting the motif, coating with epoxy resin, and adding jewelry fittings. The selection of materials (epoxy

resin, fabric, acrylic paints) and technologies is substantiated, and a comparative analysis of their properties was conducted.

The results demonstrated that the decorative function of vytynanka can be successfully adapted to a jewelry accessory while retaining its ornamentation, symmetry, and iconography. The technique of applying resin using the surface tension effect ensured a durable, transparent, and aesthetically pleasing coating. The developed methodology is reproducible in a conventional art workshop. The created ornaments (pendants, earrings) retain the authenticity of vytynanka. The scientific novelty lies in adapting a traditional artistic system to contemporary applied art practices. The practical significance is found in the potential for developing original artistic techniques based on vytynanka, leading to a further expansion of product range.

Key words: artistic and scientific experiment, transformation, vytynanka, decorative and applied arts, jewelry, design, art.

Вступ. Запропонований художньо-науковий експеримент є другим етапом дослідження, присвяченого темі «Графічна мова української витинанки», і продовжує спроби функціонального перетворення творів витинанкового мистецтва.

Перший історіографічний етап завершився написанням статей і тез до фахових видань з відповідної теми [4; 5; 6; 7; 8]. Цей, другий етап дослідження, зосереджений на темі «Функціональне перетворення витинанки», зокрема на спробі трансформувати її декоративно-оздоблювальну функцію (як паперового настінного декору) на функцію декорування костюму.

Робочою гіпотезою творчого експерименту є перевірка можливості зміни основної функції елементу декору середовища. Це функціональне перетворення покликане довести універсальність графічної мови української витинанки та паперового мистецтва витинання загалом. Варто зазначити, що комплексне дослідження саме образотворчої мови витинанки в контексті її функціонального перетворення досі залишалося поза увагою. Результати першого етапу пошукової експериментальної роботи висвітлені в дослідженнях Ю. Стульнікової: «Multifunctionality of Ukrainian folk cut-out paper art “Vytynanka”: problem of classification» та «Універсальність орнаментально-графічної мови сучасної витинанки». У цих працях порівнювалися три роботи, виконані авторкою в різних техніках і матеріалах, але за однією композицією.

Основні завдання цього етапу дослідження полягали в:

1. Дослідженні можливості функціонального перетворення витинанки та зміни її функціонального призначення.

2. Простеженні та фіксації універсальності графічної мови української витинанки та принципів її створення для виготовлення прикрас.

3. Виявленні та фіксації національного стилю (стилізації/іконографії), а також збереженні впізнаваності стилю та іконографії твору, притаманних традиційному мистецтву, навіть за умови його повного функціонального перетворення.

Розроблена методика експериментального дослідження є цілком авторською. Проте, під час експерименту було використано досвід інших фахівців і майстрів у роботі з обраними інструментами та матеріалами, а також рекомендації виробників.

Матеріали та метод. Дослідження базується на комплексному підході, що поєднує теоретичний аналіз з практичним художньо-науковим експериментом. Використовувалися загальнонаукові методи, такі як візуально-аналітичний та системно-структурний, а також методи порівняння, аналізу, синтезу та узагальнення для обробки даних та формування висновків.

Основна мета експерименту полягала у перевірці можливості функціонального перетворення витинанки – з інтер'єрного декору на аксесуар до костюму – із збереженням її базових художніх та іконографічних рис. Експеримент включав кілька стадій: від розробки графічної основи та підготовчих операцій (визначення розмірів, друк, вирізання лекал) до закріплення та багатошарового фарбування бавовняної тканини желатином та акриловими фарбами. Далі на пофарбований матеріал наносили візерунок, виконували вирізання мотиву витинанки, а потім покривали його кількома шарами епоксидної смоли

методом нанесення, використовуючи властивості поверхневого натягу для створення гладкого покриття. Завершальний етап передбачав додавання ювелірної фурнітури, як-от швензи та ланцюжки. Важливою особливістю є те, що ця методика доступна для відтворення в умовах звичайної художньої майстерні.

Для обґрунтування вибору матеріалів та технологій був проведений порівняльний аналіз між традиційним використанням воску для паперу та новою технологією із застосуванням епоксидної смоли для тканини. Детальне дослідження фізичних властивостей паперу, воску, епоксидних смол та тканин дозволило прийняти обґрунтовані рішення. Завдяки цій методології вдалося не лише теоретично обґрунтувати гіпотезу, а й практично перевірити її реалізацію, відкриваючи нові можливості для українського декоративного мистецтва.

Результати. Теоретичний аналіз попередніх досліджень показав, що фундаментальними науковими працями, присвяченими витинанці, є монографія М. Станкевича «Українські витинанки» та доробок О. Тихонюк у вигляді дисертації і низки статей [3; 9; 10]. Якщо М. Станкевич ґрунтовно розкрив історію виникнення, розповсюдження та класифікації творів мистецтва витинанки, то О. Тихонюк, продовжуючи його дослідження, заглибилася у вивчення сучасних творів та митців, запровадивши поняття «професійної витинанки» [9].

Поняття художньо-наукового експерименту було розглянуто О. Оленіною та А. Чирвою у дослідженні «Художньо-науковий експеримент у системі сучасних мистецьких практик». Вони визначають його як інноваційну діяльність у межах наукового мистецтва, що інтегрує досягнення та методи як художнього (створення нових культурних моделей, дослідження меж естетики, включення нових матеріалів та засобів виразності), так і наукового експериментування (дослідження об'єктів, моделювання, формування нових явищ, підтвердження або спростування гіпотез). Зазначені дослідниці підкреслюють, що метою таких експериментів є впровадження інновацій у мистецькі практики – нових або значно

вдосконалених творів, процесів чи методів, що можуть включати нові значення, форми, матеріали та засоби вираження. Важливо, що в художньо-наукових експериментах, на відміну від суто наукових, сам процес експериментування стає повноцінним результатом, оскільки процесуальність є фундаментальним аспектом сучасних художніх практик [2, с. 57].

Поза традиційним інтер'єрним декором, витинанка знаходила своє місце і в інших видах мистецтва, демонструючи універсальність своїх художніх можливостей. Зокрема, дослідження О. Грищенка підтверджує активне використання цієї техніки у книжковій графіці, що свідчить про її інтеграцію в різноманітні культурні контексти [1, с. 75-82].

Комплексне дослідження саме образотворчої мови витинанки в контексті її функціонального перетворення досі залишалося поза увагою.

Результати першого етапу пошукової експериментальної роботи висвітлені в дослідженнях Ю. Стульнікової: «Multifunctionality of Ukrainian folk cut-out paper art “Vytynanka”: problem of classification» та «Універсальність орнаментально-графічної мови сучасної витинанки». У цих працях порівнювалися три роботи, виконані авторкою в різних техніках і матеріалах, але за однією композицією [4; 5; 6; 7; 8].

План проведення художньо-наукового експерименту охоплював такі завдання:

1. Визначити оптимальні умови, декоративні техніки, матеріали та прилади для досягнення поставленої мети.
2. Створити умови для експериментування, що включало підбір матеріалів та інструментів, а також усунення випадкових чинників.
3. Визначити достатній обсяг експериментальних творів-зразків для підтвердження мети дослідження.
4. Застосувати систематичний підхід до творчої роботи, здійснюючи відстеження та аналіз ходу творчого процесу, детальний опис послідовності дій та проміжних результатів.
5. Детально описати характеристики образних для експерименту інструментів та матеріалів.

6. Повторити алгоритм дій для відтворення творчого процесу з метою підтвердження отриманих творчих зразків.

Техніка створення експериментального твору, обраний напрямок перетворення інтер'єрного декору на аксесуар до костюму, а також робоча гіпотеза експерименту зумовили необхідність вибору оптимальної художньої техніки. Попередній аналіз фізичних властивостей паперової витинанки, таких як вразливість до механічних пошкоджень та абсорбція рідини, унеможливило її використання для створення прикрас. З огляду на це, до плану-програми експерименту було додано розділ, присвячений пошуку оптимальної технології для покращення фізичних властивостей паперу або вибору альтернативного матеріалу для дослідження.

Пошук та аналіз різних джерел інформації, а також зацікавленість автора експерименту сучасними матеріалами, зокрема роботою з епоксидними смолами, визначили вибір основного матеріалу та технології дослідження. Багатогранні фізичні властивості епоксидних смол, що дозволяють їх широке застосування, привернули увагу автора як до ключового матеріалу для функціонального перетворення, так і до подальшого вибору супутніх інструментів.

Перелік необхідних матеріалів та приладів було розширено. Він включив силіконові форми та інструменти для роботи з епоксидною смолою, ювелірні ваги, тканина та готову ювелірну металеву фурнітуру. Це дозволило використовувати мотиви витинанки як підвіси. Таким чином, експеримент полягав у перевірці можливостей та пошуку шляхів перетворення інтер'єрної паперової прикраси на аксесуар до костюму, а перелік інструментів, потрібних для виготовлення звичайної паперової витинанки, поповнився під час підготовчої роботи до експерименту додатковими матеріалами і устаткуванням.

Проводячи дослідження універсальності графічної мови, було здійснено глибші та ґрунтовніші експерименти, спрямовані на перенесення графічних властивостей на інші матеріали, а також вивчення можливості надання витинанкам іншої функціональності

зі збереженням їхніх основних рис. Під основними рисами витинанок розуміємо: ажурність (прорізний характер виготовлення), декоративно-орнаментальну складову, симетрію та іконографію, що є характерними для декоративного мистецтва України.

Під функціональним перетворенням витинанки у даному контексті розуміється зміна її первинного призначення. Основне питання, на яке спрямований цей експеримент, полягає у з'ясуванні можливості трансформації витинанки з елементу інтер'єрного декору на об'єкт з іншим функціональним призначенням. Важливо, що декоративна та естетична роль витинанки залишається незмінною, змінюється лише її сфера або галузь застосування.

Обраний матеріал – епоксидна смола – сьогодні широко застосовується для створення предметів інтер'єрного декору, меблів, посуду тощо. Після полімеризації епоксидна смола набуває фізичних властивостей, що дозволяють використовувати її в різних сферах дизайну та художньої творчості. У ювелірному мистецтві, зокрема при виготовленні біжутерії, епоксидна смола зазвичай слугує полімером-консервантом для заздалегідь висушених та підготовлених флористичних мотивів. Вони ніби застигають у прозорій масі, що візуально нагадує скло або кришталь. Таким чином, епоксидна смола утворює захисний шар навколо крихких включень, що дозволяє імітувати напівкоштовні декоративні мінерали, як-от бурштин.

Саме ця властивість – надавати крихким включенням міцне та прозоре захисне покриття – сприяла ідеї створення аналогічного захисного шару для паперової витинанки. Проте, враховуючи, що вкритий воском папір ставав крихкішим, схильним до зламів та часто змінював колір, а різні матеріали на основі целюлози та бавовни здатні просочуватися рідкими сумішами, радикально змінюючи їхні характеристики (включно зі зміною кольору), було важливо знайти оптимальне рішення. Аналогічні метаморфози відбуваються з папером і під впливом епоксидної смоли.

Українська народна культура багата на приклади використання паперу не лише для

площинного ажурного декору приміщень, а й для виготовлення об'ємних паперових квітів: для дівочих головних уборів, прикрашання ікон у кіотах, а також поховальних вінків. Історично у всіх цих випадках папір вкривали захисним покриттям – готову паперову квітку занурювали в розплавлений віск. При висиханні вона ставала міцнішою, краще тримала форму, не боялася вологи та довше зберігалася.

Для вирішення цих двох проблем – крихкості та зміни кольору – було обрано простий шлях. Замість паперу вирішено використовувати тканину, полотняна текстура якої навіть у просоченому воском або клеєм стані не втрачає цілісності. Ефект просочення планується нейтралізувати покриттям тканини акриловими художніми фарбами. Це, своєю чергою, може надати майбутнім прикрасам додаткової художньо-естетичної цінності.

Акрил – це узагальнююча назва полімерів на основі похідних акрилової та метакрилової кислот. Покриття з акрилової фарби є стійким до побутових кислот та розчинників, а головне – утворює захисну плівку на пофарбованій поверхні, що дозволяє усунути ефект просочення. Таким чином, перевірка припущень щодо усунення крихкості та зміни кольору стала ще одним завданням цього творчого експерименту.

Для покриття витинанки епоксидною смолою було застосовано метод нанесення з рівномірним розподілом смоли по площині вирізаного візерунка, на відміну від методу занурення (як це було з воском). Мініатюрні розміри вирізаних мотивів дають змогу розраховувати на використання такого фізичного явища, притаманного рідині, як поверхневий натяг.

Поверхневий натяг – це фізичне явище, завдяки якому рідина має тенденцію до мінімізації своєї поверхневої площі. Це дозволяє краплям рідини набувати кулястої форми, а тонким шарам – утворювати рівномірні плівки. Завдяки цьому явищу на поверхні витинанки можна отримати згладжений рельєф висотою від 1 до 3 мм (у середньому, залежно від розміру площини).

Порівняно з воском, епоксидні смоли мають низку переваг: вони більш термостійкі

та не деформуються за помірно високих температур, прозоріші та, на відміну від воску, значно твердіші. Різноманітність видів епоксидних смол, що різняться за принципами полімеризації та хімічним складом, зумовлює відмінності в їхніх фізичних властивостях.

Для експерименту було обрано епоксидну смолу «Magic Crystal 3D CLEAR, прозора, для декору та прикрас».

Основні стадії плану проведення експерименту охоплюють перелік операцій, спрямованих на досягнення поставлених завдань. Щодо функціонального перетворення витинанки, це насамперед створення самої витинанки за нових умов та з іншими цілями.

Перша основна стадія передбачала розробку графічної основи, що враховувала б нову функцію витинанки, відмінну від її традиційної інтер'єрної декоративної ролі. На початку експерименту було розроблено шість ескізів майбутніх прикрас-витинанок. Створено кілька примірників для забезпечення достатньої кількості зразків для перевірки можливості повторення, проведення порівняльного аналізу та оцінки простоти чи складності виготовлення залежно від графічної мови. Витинанкам було надано назви, а ескізи дигіталізовано та відтворено засобами векторної графіки з урахуванням симетрії (Таблиця 1).

Другий етап експерименту включав кілька операцій:

1. Пошук оптимального розміру мотивів витинанки для майбутніх ювелірних виробів.
2. Друк у потрібному масштабі.
3. Вирізання лекал для майбутніх прикрас-витинанок.

Третій, також багатоступеневий, етап експерименту включав закріплення тканини та її багатошарове фарбування. Зважаючи на вибір матеріалу – бавовняної тканини та її схильність до розтягування й обсіпання країв – було вирішено закріплювати матеріал водним розчином желатину.

Наступним кроком було покриття тканини обраними кольорами акрилової фарби згідно із задумом. За планом, прикраси мали бути переважно однотонними або мати невеликий градієнт з додатковим використанням металізованих

пігментів. Також передбачалося використання обох сторін прорізних прикрас, що дає змогу обирати сторону, колір якої краще відповідає ансамблю одягу. Тканина покривалася фарбою кілька разів до утворення гладкого шару на поверхні. У середньому, фарбування здійснювалося три-чотири рази.

Четвертою стадією експерименту було нанесення візерунка на пофарбовані відрізки матеріалу. Для цього використовувалися паперові лекала та ручка зі срібним чорнилом. Допускається використання ручки будь-якого кольору для окреслення лекала, з урахуванням того, що чорнило слід стерти, якщо його колір буде надто помітним на краях вирізаних мотивів. Оптимальним варіантом є використання ручки «пиши-стирай», оскільки під час термообробки феном нанесений малюнок зникне.

П'ятий етап експерименту – власне вирізання – є ключовим для формування мотиву витинанки. Для цього використовувалися такі інструменти: ножиці (для обробки країв мотивів), макетний ніж (для вирізання внутрішнього візерунка декоративного мотиву) та макетний килимок.

Шостий етап, найтриваліший у роботі над проєктом, – це робота з епоксидною смолою. На цій стадії кожен вирізаний мотив поступово покривається шаром епоксидної смоли, а потім залишається до повної полімеризації (затвердіння) розчину на поверхні візерунка. Кожен мотив покривався тричі з обох боків для забезпечення міцності виробу. Для роботи з епоксидною смолою використовувалися ювелірні ваги, силіконовий килимок, силіконовий мастикін, одноразові стаканчики, дерев'яні палички, епоксидна смола та силіконові форми.

Сьома, завершальна, стадія – додавання ювелірної фурнітури: швенз для сережок та ланцюжків для підвісок. Використовувалася металева фурнітура, стилізована під позолоту, та з патиною під срібло.

Висновки. Проведений художньо-науковий експеримент успішно продемонстрував можливість функціонального перетворення мистецького твору без втрати його ключових художньо-естетичних та іконографічних

характеристик. На прикладі української витинанки було доведено, що її декоративна функція як інтер'єрного оздоблення може бути зміненна на функцію аксесуара до костюму.

Дослідження показало, що образна система та стилістичні особливості української витинанки є достатньо універсальними, аби бути адаптованими до іншого матеріалу (тканини з подальшим покриттям акриловими фарбами та епоксидною смолою) та масштабу без втрати впізнаваності. Це підтверджує гнучкість традиційного мистецтва та його потенціал для сучасних трансформацій.

Попри радикальну зміну функції та матеріалу, такі характерні риси витинанки, як ажурність (прорізний характер виготовлення), декоративно-орнаментальна складова, симетрія та іконографія, були повністю збережені в експериментальних зразках. Це доводить, що для успішної функціональної трансформації твору мистецтва критично важливим є збереження його базових візуальних кодів та символізму.

Застосування багат шарового покриття бавовняної тканини акриловими фарбами та епоксидною смолою виявилось оптимальним рішенням для подолання природної крихкості паперу та запобігання зміні кольору матеріалу. Техніка нанесення смоли з використанням ефекту поверхневого натягу дозволила створити міцне, прозоре та естетичне захисне покриття, що є ключовим для ювелірних виробів.

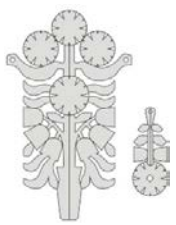
Розроблена методика експерименту є відтворюваною в умовах звичайної художньої майстерні, що підкреслює її практичну цінність. Створені ювелірні вироби (підвіси, сережки) успішно виконують нову функцію, зберігаючи при цьому автентичну художню цінність витинанки.

Результати експерименту відкривають перспективи для подальшого дослідження функціональних трансформацій інших видів традиційного декоративного мистецтва. Існує потенціал для створення об'ємних прикрас та розширення асортименту виробів на основі витинанки, інтегруючи їх у сучасний дизайн та побут.

Отже, експеримент підтвердив робочу гіпотезу щодо зміни функції художнього твору із збереженням його сутнісних характеристик

Таблиця 1

Результати експерименту

Ескізи	Віддзеркалене зображення	Отриманий в ході експерименту витвір/взірець
Начерк № 1	Підвіс 110/65 мм, сережки 45/18 мм. Різний колір з різних сторін.	Підвіс і сережки «Мальва»
		
Начерк № 2	Підвіс 102/53 мм. Різний колір з різних сторін.	Підвіс «Квітка модерну»
		
Начерк № 3	Підвіс 78/30 мм, сережки 64/24 мм. Різний колір з різних сторін.	Підвіс і сережки «Квітка модерну 2»
		
Начерк № 4	Підвіс 93/52 мм, сережки 40/32 мм.	Підвіс і сережки «Південна царівна»
		
Начерк № 5	Підвіс 148/97 мм, підвіс на сережки 46/33 мм.	Підвіс і сережки «Кришталеві дзвіночки»
		
Начерк № 6	Підвіс 97/108 мм, підвіс на сережки 33/33 мм. Різний колір з різних сторін.	Підвіс та сережки «Повітруля»
		

та продемонстрував інноваційні шляхи розвитку українського декоративного мистецтва в сучасному контексті, поєднуючи традиції з новими технологічними можливостями.

Література:

1. Грищенко О. В. Техніка витинанки в оформленні української книги. Мистецтвознавство: Зб. наук. пр. Львів, 2007. Ч. 2. С. 75–82.
2. Оленіна О. Ю., Чирва А. Ю. Художньо-науковий експеримент у системі сучасних мистецьких практик. Художня культура. Актуальні проблеми. 2020. Вип. 16 (2). С. 55–60. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2020_16\(2\)_9](http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2020_16(2)_9) (дата звернення 24.06.2025).
3. Станкевич М. Є. Українські витинанки. Київ: Наукова думка, 1986. 123 с.
4. Стульнікова Ю. Дослідження виникнення і розвитку мистецтва витинанки в Україні. Періодизація. Матеріали V міжнародної науково-практичної конференції «Інноваційні культурно-мистецькі аспекти в сучасній картині світу». Херсон, 2019, С. 293–296.
5. Стульнікова Ю. Кустодія та монстрація – іноземні прототипи витинанки. Сьомі Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ: Видавництво Людмила, 2020. С. 48–49.
6. Стульнікова Ю. Мистецька колаборація. Витинанка і предметний дизайн. Міжнародна міждисциплінарна заочна конференція «Народне мистецтво ХХІ століття: актуальні напрямки дослідження. Випуск 1 / за ред. С. Павлюка, О. Никорак, Л. Герус, О. Козакевич, Т. Куцир. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2021. С. 109–115.
7. Стульнікова Ю. Паперовий декор ХVІІІ–ХІХ століть в Україні. Прототип витинанки. Традиції і новації у вищій архітектурно-художній освіті: збірник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків, 2019 р. С. 59–63
8. Стульнікова Ю. Універсальність орнаментально-графічної мови сучасної витинанки. Art and Design. Київ: Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 2020 рік. № 1. С. 98–110.
9. Тихонюк О. В. Мистецтво витинанки в Україні кінця ХХ – початку ХХІ століть: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.06. Івано-Франківськ, 2010. 17 с.
10. Тихонюк О. В. Східно-подільська витинанка кін. ХХ – поч. ХХІ ст. Традиції та новаторство. Мистецтвознавство: Зб. наук. пр. Львів, 2008. С. 199–210.

References:

1. Hryshchenko, O. V. (2007). Tekhnika vytynanky v oformlenni ukrainskoi knyhy [Vytynanka technique in the design of the Ukrainian book]. Mystetstvosnavstvo: Zbirnyk naukovykh prats (Ch. 2), pp. 75–82. Lviv [in Ukrainian].
2. Olenina, O. Yu., & Chyrva, A. Yu. (2020). Khudozhno-naukovi eksperyment u systemi suchasnykh mystetskykh praktyk [Artistic-scientific experiment in the system of contemporary art practices]. Khudozhnia kultura. Aktualni problemy, 16(2), pp. 55–60. Retrieved from: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2020_16\(2\)_9](http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2020_16(2)_9) [in Ukrainian].
3. Stankevych, M. Ye. (1986). Ukrainski vytynanky [Ukrainian vytynankas]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
4. Stulnikova, Yu. (2019). Doslidzhennia vynyknennia i rozvytku mystetstva vytynanky v Ukraini. Periodizatsiia [Research on the emergence and development of the art of vytynanka in Ukraine. Periodization]. In Materialy V mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii “Innovatsiini kulturno-mystetski aspekty v suchasni kartyni svitu” (pp. 293–296). Kherson [in Ukrainian].
5. Stulnikova, Yu. (2020). Kustodiiia ta monstratsiia – inozemni prototypy vytynanky [Custody and monstration – foreign prototypes of vytynanka]. In Siomi Platonivski chytannia. Tezy dopovidei mizhnarodnoi naukovo konferentsii (pp. 48–49). Kyiv: Vydavnytstvo Liudmyla [in Ukrainian].
6. Stulnikova, Yu. (2021). Mystetska kolaboratsiia. Vytynanka i predmetnyi dyzain [Artistic collaboration. Vytynanka and object design]. In Narodne mystetstvo XXI stolittia: aktualni napriamky doslidzhennia (Issue 1, S. Pavliuk, O. Nykorak, L. Herus, O. Kozakevych, & T. Kutsyr, Eds.; pp. 109–115). Lviv: Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy [in Ukrainian].
7. Stulnikova, Yu. (2019). Paperovyi dekor ХVІІІ–ХІХ stolittiv v Ukraini. Prototyp vytynanky [Paper decor of the 18th–19th centuries in Ukraine. The prototype of vytynanka]. Tradysii i novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti: Zbirnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv, pp. 59–63. Kharkiv [in Ukrainian].

8. Stulnikova, Yu. (2020). Universalnist ornamentalno-hrafichnoi movy suchasnoi vytynanky [Universality of the ornamental-graphic language of contemporary vytynanka]. *Art and Design*, (1), pp. 98–110. Kyiv: Natsionalna akademiia obrazotvorchoho mystetstva i arkhitektury [in Ukrainian].

9. Tykhoniuk, O. V. (2010). *Mystetstvo vytynanky v Ukraini kintsia XX – pochatku XXI stolittia: avtoreferat dysertatsii na zdobuttia naukovooho stupenia kandydata mystetstvoznavstva: 17.00.06* [The art of vytynanka in Ukraine at the end of the 20th – beginning of the 21st century: abstract of PhD thesis in Art Studies: 17.00.06]. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].

10. Tykhoniuk, O. V. (2008). *Skhidno-podilska vytynanka kin. XX – poch. XXI st. Tradytsii ta novatorstvo* [Eastern-Podilsk vytynanka of the late 20th–early 21st century. Traditions and innovation]. *Mystetstvoznavstvo: Zbirnyk naukovykh prats*, pp. 199–210. Lviv [in Ukrainian].

Стаття надійшла: 29.06.2025

Прийнято: 10.07.2025

Опубліковано: 06.10.2025

УДК 75:76/766 (477)"18–19"

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.3.17>

Школьна Ольга Володимирівна,

доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри образотворчого мистецтва
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0002-7245-6010
dushaorchidei@ukr.net

Ковальчук Остап Вікторович,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри образотворчого мистецтва,
декан факультету образотворчого мистецтва і дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0002-9178-401X
o.kovalchuk@kubg.edu.ua

Ситник Ірина Володимирівна,

доктор філософії з мистецтвознавства,
доцент кафедри образотворчого мистецтва
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0003-4501-9541
i.sytnyk1@kubg.edu.ua

ІЛЮСТРАЦІЇ ДО «КОБЗАРЯ» ТАРАСА ШЕВЧЕНКА РОБОТИ ХУДОЖНИКА АМВРОСІЯ ЖДАХИ

Мета статті – визначити концептуальні, композиційні, художньо-образні, стилістичні особливості тридцяти дев'яти ілюстрацій непересічного українського митця Амвросія Ждахи до збірки літературних творів Тараса Шевченка зі збірника під назвою «Кобзар», що з післявоєнних 1940-х років зберігалися в колекції Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки ім. В. Г. Заболотного в м. Києві, а також з кінця ХХ століття в приватній колекції Т. Максим'юка (м. Одеса). Основна ідея дослідження ґрунтується на виключності доробку вказаного художника в означеній царині. Адже Амвросій Ждаха вперше спробував проілюструвати найбільш знакову роботу Тараса Шевченка комплексно і присвятив її втіленню 1894–1901 роки, а згодом повернувся до шевченкіани від 1917 року й як мінімум працював над нею до 1921 року. Амвросій Ждаха проілюстрував «Утоплену», «Причинну», «Івана Підкову», «Чернеця». Методологія роботи спирається на поєднання принципів, підходів і методів. Так, вона базується на принципах наукової достовірності й усебічності, а також на мистецтвознавчому, культурологічному, історичному підходах; аксіологічному, онтологічному, герменевтичному, просопографічному, історико-хронологічному, компаративному, культуротворчому, соціокультурному, іконографічному, формально-стилістичному та методи мистецтвознавчого аналізу. З-поміж ключових завдань дослідження – дослідити спадок Амвросія Ждахи стосовно ілюстрування творів поетичної збірки «Кобзар» Тараса Шевченка згідно матеріалів, наявних і державних і приватних колекціях України; охарактеризувати художньо-образні, сюжетні, композиційні, іконографічні особливості почерку митця порівняно з творами К. Трутовського, І. Рєпіна, І. Їжакевича, О. Сластьона, В. Кричевського; здійснити мистецтвознавчий аналіз розрізнених творів А. Ждахи, оприлюднених у виданні 2019 року Володимиром Недяком у видавництві «Емма» (краща книга України 2019 року).

Ключові слова: образотворче мистецтво, графіка, живопис, сюжет, композиція, іконографія, стилістика, художні особливості, почерк, твори, художня культура.

Shkolna Olga, Kovalchuk Ostap, Sytnyk Iryna. ILLUSTRATIONS FOR TARAS SHEVCHENKO'S "KOBZAR" WORKS BY ARTIST AMVROSYI ZHDAKHA

The purpose of the article is to determine the conceptual, compositional, artistic-figurative, and stylistic features of thirty-nine illustrations by the extraordinary Ukrainian artist Amvrosiy Zhdakha to the collection of literary

works by Taras Shevchenko from the collection called "Kobzar", which since the post-war 1940s have been kept in the collection of the State Scientific Architectural and Construction Library named after V. G. Zabolotnyj in Kyiv, and since the end of the 20th century in the private collection of T. Maksym'yuk (Odessa). The main idea of the study is based on the exclusivity of the work of the specified artist in the specified field. After all, Amvrosij Zhdakha was the first to try to illustrate the most significant work of Taras Shevchenko comprehensively and dedicated it to the embodiment of 1894–1901, and later returned to Shevchenko's work from 1917 and worked on it at least until 1921. Amvrosij Zhdakha illustrated "Drowned", "The Cause", "Ivan Pidkova", "The Monk". The methodology of the work is based on a combination of principles, approaches and methods. Thus, it is based on the principles of scientific reliability and comprehensiveness, as well as on art historical, cultural, historical approaches; axiological, ontological, hermeneutic, prosopographic, historical-chronological, comparative, cultural-creative, socio-cultural, iconographic, formal-stylistic and art historical analysis methods. Among the key tasks of the study is to investigate the legacy of Amvrosij Zhdakha in illustrating the works of the poetic collection "Kobzar" by Taras Shevchenko according to materials available in both state and private collections of Ukraine; to characterize the artistic, figurative, plot, compositional, iconographic features of the artist's handwriting compared to the works of K. Trutovskyj, I. Repin, I. Yizhakevich, O. Slastyon, V. Krychevskyj; to carry out an art historical analysis of the various works of A. Zhdakha, published in the 2019 edition by Volodymyr Nedyak in the Emma publishing house (the best book of Ukraine in 2019).

Key words: fine arts, graphics, painting, plot, composition, iconography, stylistics, artistic features, handwriting, works, artistic culture.

Постановка проблеми. Ілюстрації до «Кобзаря» Тараса Шевченка непересічного українського митця кінця XIX – початку XX сторіччя Амвросія Ждахи потребують окремої уваги з точки зору значимості цієї частини його мистецької спадщини.

Аналіз досліджень і публікацій. У цьому ключі варто згадати дослідників, котрі приділяли увагу спадщині окреслених персоналій у розрізі аналізу ілюстрацій до «Кобзаря» Т. Шевченка. Найпершим науковцем, що підняв тему напрацювань Амвросія Ждахи в царині ілюстрування, був діаспорський вчений, князь Всеволод Кармазин-Каковський. Він збирався написати монографію про митця, тому приділив увагу і спадщині майстра, яка стосувалася старожитностей України. Так, 1978 року в №18 «Нотаток з мистецтва» у Філадельфії вийшла друком праця автора «Амвросій Ждаха – мистець історичного малярства (1885–1927)», в якій він торкнувся й графічного спадку майстра [8, с. 27–32].

Надалі, 1992 року до цієї проблематики долучився відомий одеський мистецтвознавець і краєзнавець Сергій Шевельов. 14 квітня він розмістив начерк «Амвросій Ждаха – ілюстратор "Кобзаря"» в газеті «Чорноморські новини», де, по суті, відкрив широкому загалу означену тему [16, с. 3].

У наступному 1993 році в Києві вказану проблематику почав вивчати на матеріалах київських архівів С. Мироненко, співробітник

Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки ім. В. Г. Заболотного. Окреслений автор оприлюднив коротку замітку «Шевченкіана у художній спадщині Амвросія Ждахи» у періодичному виданні «Будівництво України», науково-виробничому журналі, що видавався Мінрегіон України, ВАТ «КиївЗНДІЕП», УкрНДІ «Діпромісто», ДП «Укрархбудінформ», АБУ, Творчою науково-технічною спілою будівельників України [11, с. 46–47].

1996 року на шпальтах столичного другого номеру журналу «Образотворче мистецтво» одеський мистецтвознавець і краєзнавець І. Козирод, товариш С. Шевельова, видав коротку нотатку «Неопубліковані ілюстрації до "Кобзаря"» [10, с. 36–40], в якій поставив питання необхідності вивчення цієї частини спадщини визначного майстра Півдня України.

Тогоріч дослідження згаданого художника продовжив непересічний вчений з київського осередку В. Яцюк у співпраці з очаківськими колегами. Він написав вступну статтю до каталогу виставки у Державному музеї Т. Г. Шевченка в Києві «Артист-маляр Амвросій Ждаха», на яку були запрошені й спадкоємці художника, зокрема Галина Полякова з Одеси [2]. Видана була ця праця у місті дитинства митця – Очакові, 1996 року [14, с. 5].

2005 року М. Дмитрієнко в «Енциклопедії історії України» у 10-ти томах, що писалася

в Інституті історії України НАН України під редакцією В. Литвина, В. Смоля та інших у Києві, в томі третьому оприлюднила статтю «Ждаха Амвросій Андрійович» [5, с. 143–144]. У ній вона з біобібліографічною точністю описала всю відому інформацію про спадщину митця. Упродовж 2008–2009 років О. Жуліцька у «Віснику Одеського художнього музею» №1 оприлюднила матеріал «Тарас Григорович Шевченко в літописі мистецького життя Одеси ХІХ–ХХІ століть. Частина І», в якому намагалася поглибити розробку питань, пов'язаних із шевченкіаною А. Ждахи в одеський період його життя за місцевими архівними джерелами та витримками з періодики [7, с. 57–68].

У цьому ж виданні була вміщена стаття І. Александренко «"Шевченківська" тема у творчості А. Ждахи (за матеріалами виставки Миколаївського обласного краєзнавчого музею "Образотворча Шевченкіана Миколаївщини")» [1]. Надалі лінію краєзнавчих розвідок Півдня України щодо надбання означеного майстра розвивала очаківська краєзнавиця Г. Крикун, котра видала низку статей енциклопедично-довідкового характеру. Зокрема, вона написала біографічну довідку про автора «Ждаха Амвросій Андрійович» для Енциклопедії Сучасної України (Київ, 2009), вміщену у томі 9 «Е–Ж» [9, с. 473], в якій торкнулася й його спадщини в галузі шевченкіани.

2014 року свої попередні начерки з означеної проблематики поглибив Сергій Мироненко. Він за образотворчими матеріалами з фонду Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки ім. В. Г. Заболотного видав розвідку «Шевченкіана у художній спадщині Амвросія Ждахи», котру розмістив у журналі №2 «Будівництво України» [12, с. 46–47]. Автор присвятив у ній увагу доробку художника, що першим розпочав роботу над комплексним оформленням «Кобзаря» Т. Шевченка в Україні, спираючись на дані внутрішнього відомчого архіву бібліотеки [4] та матеріали фондів відділу україніки цієї установи [3].

2015 року до вивчення спадку вказаного непересічного митця долучилися й ізмаїльські колеги. Зокрема, Л. Циганенко видала у випуску третьому збірника наукових праць «Філологічні діалоги» статтю «Амвросій Ждаха – забутий графік творів Тараса Шевченка» [15, с. 229–233]. Після 2019 року було також оприлюднено розвідку «Топ 15 рідкісних видань Кобзаря Тараса Шевченка в колекції Музею книги та друкарства м. Острога» [13]. Тут значну увагу приділено унікальному примірнику «Кобзаря» Т. Шевченка 2019 р. з ілюстраціями А. Ждахи видавництва «Емма» [18], виконаному за матеріалами приватної збірки одеського краєзнавця Т. Максим'юка та ДНАББ ім. В. Г. Заболотного [17].

Пізніше дайджест з усіх відомих першоджерел про А. Ждаху оприлюднювали співробітники Одеської універсальної наукової бібліотеки [6] та ін.

Виклад основного матеріалу дослідження. Як відомо, в родині задунайського козака Андрія Ждахи та його дружини Уляни Смаглій, родом з Київщини, говорили виключно українською мовою. Також тут співали українських пісень, вшановували твори народного мистецтва, оскільки батько майбутнього художника добре вмів працювати з керамікою та сницарством (різьбою по дереву) [8, с. 28]. Тож малий Амвросій, переважна частина життя якого проходила на Півдні України, з дитинства знав примовки Наддніпрянщини та міфопоетику й фольклор Ізмаїльсько-Очаківсько-Одеського регіону.

В Одеський період свого життя (майбутній художник переїхав до Одеси ще у 1,5 роки) [8, с. 28], у 1880-х рр., Амвросію Ждасі (Рис. 1) пощастило саме в цьому місті брати приватні уроки малювання у Віктора Ковальова. Останній від 1844 р. мешкав у петербурзі, й відвідував рисувальні класи петербурзької академії мистецтв. Там він і познайомився з великим Кобзарем. Оскільки Віктор Ковальов служив у департаменті Міністерства юстиції у цьому столичному місті, він навіть брав дієву участь у допомозі Тарасові Шевченкові з виданням і продажем «Мальовничої України».



Рис. 1. Фотопортрет Амвросія Ждахи (1855–1927) з архіву Галини Крикун, м. Очаків

Після заслання поет подарував своєму приятелю офорт «Компанія» («Приятелі»). Наприкінці XIX століття Віктор Ковальов, що викладав в Одесі з 1851 р., писав спогади про Тараса Шевченка, котрі були оприлюднені у кількох виданнях вже після його смерті в 1896 році. Крім цієї доленосної зустрічі [1], Амвросію Ждасі ще повезло спілкуватися від 1880-х рр. з видатним фольклористом, бібліографом, лексикографом, художнім критиком Михайлом Комаровим, котрий саме укладав «Бібліографічний покажчик матеріалів для вивчення життя і творів Т. Г. Шевченка» [1], що справило на юного митця незабутнє враження.

Доповнили його впливи оточення поета. Так, до Одеси переїхала онука гетьмана Кирила Розумовського Варвара Рєпніна, закохана у свій час в Т. Шевченка, його друзі і поціновувачі: князь Андрій Лизогуб й Аркадій Венгжиновський, що підтримував політичних засланих, зокрема й Кобзаря. Також на Амвросія Ждаху безпосередньо вплинула виставка, організована при «Одеському товаристві красних мистецтв» 1894 р. Тут експонувалися малюнок О. Чернишова «Шевченко серед друзів» та «Портрет А. Венгжиновського» авторства Т. Шевченка [18, с. IX].

Розуміючи неоціненність пласту мистецтва, пов'язаного зі спадщиною великого Кобзаря, Амвросій Ждаха 1894 року, у рік смерті Віктора Ковальова, вирушив досліджувати

шевченківські місця на Черкащині. Зокрема, відомі його дві його акварелі «Село Кирилівка» [1]. Початково він задумував серію з 75 малюнків до «Кобзаря», включно з корінцем, титульною обкладинкою, змістом, авантитулом тощо [18, с. IX].

Більша частина (39 пронумерованих аркушів з 31 графічним рисунком) до «Кобзаря» Т. Шевченка роботи Амвросія Ждахи зберіглася в ДНАББ ім. В. Г. Заболотного з післявоєнних 1940-х років [4]. Також рисунки до «Утопленої», «Причинна», «Іван Підкова» й велика олійна робота «У Києві на Подолі» за мотивами твору Тараса Шевченка «Чернець» знаходяться у приватній колекції краєзнавця Т. Максим'юка (м. Одеса) [7, с. 57–68; 18, с. IX–X].

Орієнтовно автором планувалося підготувати 26 посторінкових ілюстрацій у розмірі 22x16, 14 півсторінкових ілюстрацій, 20 фігурних заставок у кольорі, 5 графічно вирішених кінцівок та 10 віньєток із ініціалами (Рис. 2) [18, с. IX]. На жаль, значна частина зі зроблених за певним планом і структурою малюнків, що увійшли до альбомів, котрі нині зберігаються у ДНАББ ім. В. Г. Заболотного, втрачена [18, с. X–XI].



Рис. 2. Ілюстрація А. Ждахи до поеми (балади) «Тополя». Видання «Кобзаря» 2019 р., видавництво «Емма», с. 37

Так, у межах напрацьованих упродовж 1896–1901 рр. матеріалів, зберігся макет «Кобзаря» з ілюстраціями Амвросія Андрійовича

(Рис. 3). З різних причин 31 малюнок олівцем, а також заставки, буквиці, кінцівки, титульна сторінка тощо, про які детально написала старший науковий співробітник Миколаївського обласного краєзнавчого музею І. Александренко у другій половині 2000-х рр. (слідом за В. Касіяном та В. Яцюком), понад сто років лишалися не оприлюдненими [1].



Рис. 3. Ілюстрація А. Ждахи до твору Т. Шевченка «Не женися на багатій». Представниця українського нобілітету XVIII ст. П(а)расковія Сулима. Видання «Кобзаря» 2019 р., видавництво «Емма», с. 165

Ці напрацювання майстра охоплювали 18 літературних творів великого поета, в тому числі тих, що були оприлюднені за життя Кобзаря. Амвросій Ждаха, як відомо з каталогу виставки «150 років друку та ілюстрування слова Тараса Шевченка» Володимира Яцюка, намагався розкрити глибину суті хрестоматійних праць нашого Пророка. Включно із тими, що входили до першої віршованої збірки «Кобзар», оприлюдненої 1840 р.: «Думи мої, думи мої» (Рис. 4), «Перебендя», «Іван Підкова»; другої, виданої 1844 року – разом із

додатком у вигляді поеми «Гайдамаки» (Рис. 5); третьої – з нецензурованої версії, що надав цукрозаводчику Платону Симиренко брат поета Варфоломій Шевченко 1860 р. воно містило 18 поезій.



Рис. 4. Ілюстрація А. Ждахи до твору Т. Шевченка «Думи мої, думи мої». Видання «Кобзаря» 2019 р., видавництво «Емма», с. 44

Зокрема, твори «Неофіти», «Чигрине, Чигрине» тощо. Ці та інші праці зі спадщини Тараса Шевченка, зокрема «Гамалію», «Наймичку», «Івана Гуса», «Чернеця», «Сотника», «Титарівну» [1] Амвросій Ждаха пропустив крізь себе і спробував комплексно представити своє бачення внутрішнього світу великого поета, аби донести глибину напрацьованого ним новим поколінням читачів (Рис. 6).

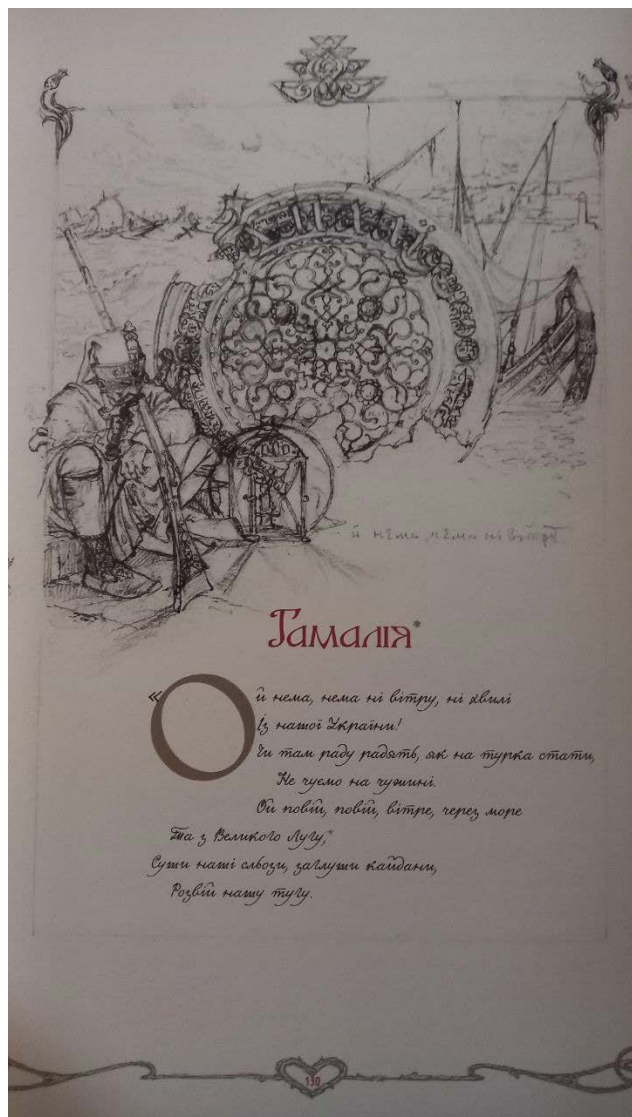


Рис. 5. Ілюстрація А. Ждахи до твору Т. Шевченка «Гамалія». Видання «Кобзаря» 2019 р., видавництво «Емма», с. 130

Висновки. Отже, Амвросій Ждаха, натхненний колом близьких людей Кобзаря, з якими він контактував в Одесі (починаючи зі знайомого Тараса Шевченка за петербурзьким періодом художника Віктора Ковальова), після 10-х роковин по смерті поета, які гучно відмічалися в Одесі, глибоко зацікавився його

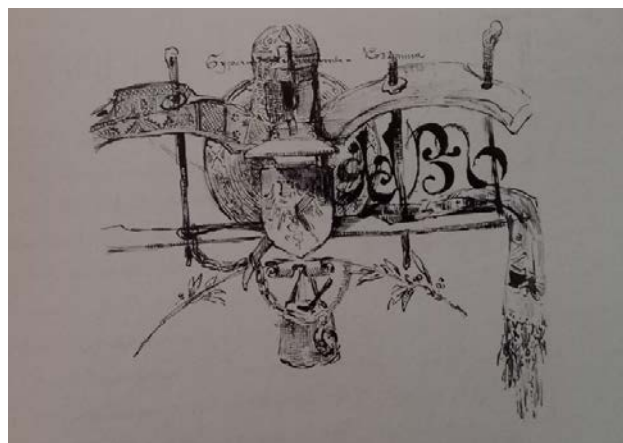


Рис. 6. Графічна композиція А. Ждахи на історико-етнографічну тематику. Видання «Кобзаря» 2019 р., видавництво «Емма», с. 7

творчістю. 1894 р. від поїхав на Черкащину, де замальовував село Кирилівку.

Упродовж 1896–1901 років Амвросій Ждаха запланував виконати цикл з 75 малюнків для ілюстрування «Кобзаря», більшу частину з яких він встиг зробити за окреслений відрізок часу, а до частини повернувся вже від 1917 року, і працював над нею не менш, ніж до 1921 року. Він розробив структуру і план комплексного оформлення «Кобзаря», за яким мали бути виконані малюнки на повну сторінку, півсторінкові ілюстрації, а також титул з корінцем, авантитул, віньєтки, заставки, буквиці, кінцівки тощо. Проте, не все із зробленого вціліло.

Так, 39 пронумерованих аркушів із 31-м графічним рисунком Амвросія Ждахи до «Кобзаря» Т. Шевченка збереглися в ДНАББ ім. В. Г. Зabolотного. Вони, а також рисунки до «Утопленої», «Причинна», «Іван Підкова» й велика олійна робота «У Києві на Подолі» за мотивами твору Тараса Шевченка «Чернець» з приватної колекції краєзнавця Т. Максим'юка (м. Одеса) увійшли до репрезентативного видання, підготовленого до друку мистецтвознавцем В. Недяка 2019 року у київському видавництві «Емма».

Література:

1. Александренко І. «Шевченківська» тема у творчості А. Ждахи (за матеріалами виставки Миколаївського обласного краєзнавчого музею «Образотворча Шевченкіана Миколаївщини»). *Вісник Одеського історико-краєзнавчого музею*. Вип. 8. URL: <https://history.odessa.ua/publication8/stat04.htm> (дата звернення: 28.05.2025).
2. Архів Державного музею Тараса Шевченка в Києві.
3. Архів з ескізами А. Ждахи в збірці Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки ім. М. Заболотного в м. Києві.
4. Відомчий архів Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки ім. М. Заболотного в м. Києві.
5. Дмитрієнко М. Ф. Ждаха Амвросій Андрійович. *Енциклопедія історії України*: у 10 т. / ред. рада: В. М. Литвин, В. А. Смолій та ін. Київ: Наук. думка, 2005. Т. 3. С. 143–144: автопортр., іл.
6. Ждаха Амвросій Андрійович. ОУНБ ім. Д. І. Чижевського. 29.12.2022. URL: wiki.library.kr.ua/index.php? (дата звернення: 21.06.2025).
7. Жуліцька О. В. Тарас Григорович Шевченко в літописі мистецького життя Одеси XIX–XXI століть. Частина І. *Вісник Одеського художнього музею*. [Без року]. №1. С. 57–68.
8. Кармазин-Каковський В. Амвросій Ждаха – мистець історичного малярства (1885–1927). Нотатки з мистецтва. Філадельфія: ОМУ, 1978. № 18. С. 27–32.
9. Крикун Г. Ф. Ждаха Амвросій Андрійович: [біогр. довідка]. *Енциклопедія Сучасної України*. Київ, 2009. Т. 9: Е–Ж. С. 473. URL: <https://esu.com.ua/article-18950> (дата звернення: 20.07.2025).
10. Козирод І. Неопубліковані ілюстрації до «Кобзаря». *Образотворче мистецтво*. 1996. № 2. С. 36–40 : іл.
11. Мироненко Дмитро. Шевченкіана у художній спадщині Амвросія Ждахи. *Будівництво України: наук.-виробн. журн. / Мінрегіон України, ВАТ «КиївЗНДІЕП», УкрНДІ «Діпромiсто», ДП «Укрархбудінформ», АБУ, Творча наук.-техн. спілка будівельників України*. Київ, 1993. С. 46–47 : іл.
12. Мироненко Дмитро. Шевченкіана у художній спадщині Амвросія Ждахи. *Будівництво України: наук.-виробн. журн.* 2014. № 2. С. 46–47: іл. (Про образотворчі видання з фонду Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки ім. В. Г. Заболотного, що відображають творчість українського художника А. А. Ждахи (справжнє прізвище Смаглій), який першим розпочав роботу над комплексним оформленням «Кобзаря» Т. Шевченка (Україна)).
13. Топ 15 рідкісних видань Кобзаря Тараса Шевченка в колекції Музею книги та друкарства м. Острога. 12.03.2025. URL: <https://ostroycastle.com.ua/top-15-ridkisnyh-vydan-kobzarya-tarasa-shevchenka-v-kolektsiyi-muzeyu-knygy-ta-drukarstva-m-ostroga/> (дата звернення: 28.05.2025 р.).
14. Український артист-маляр Амвросій Ждаха: Каталог виставки (Державний музей Т. Г. Шевченка в Києві) / вступ. стаття Володимира Яцюка. Очаків, 1996. С. 5.
15. Циганенко Л. Ф. Амвросій Ждаха – забутий графік творів Тараса Шевченка. *Філологічні діалоги: збірник наукових праць*. Ізмаїл: РВВ ІДГУ, 2015. Вип. 3. С. 229–233.
16. Шевельов С. Амвросій Ждаха – ілюстратор «Кобзаря». *Чорноморські новини*. 1992. 14 квітня. С. 3.
17. Шевченкіана в художній спадщині Амвросія Ждахи / ДНАББ ім. В. Г. Заболотного (віртуальна виставка). URL: <http://www.dnabb.org/modules.php?name=Pages&go=page&pid=344> (дата звернення: 28.05.2025).
18. Шевченко Т. Г. Кобзар / переднє слово, упорядкування, укладання ілюстрацій, коментарі, тлумач слів А. В. Недак. Київ: ЕММА, 2019. 580 с.; іл. худож. А. Ждахи. 490 іл.

References:

1. Aleksandrenko, I. «Shevchenkivska» tema u tvorchosti A. Zhdakhy (za materialamy vystavky Mykolaivskoho oblasnoho kraieznavchoho muzeiu «Obrazotvorcha Shevchenkiana Mykolaivshchyny») ["Shevchenko" theme in the work of A. Zhdakha (based on the materials of the exhibition of the Mykolaiv Regional Museum of Local Lore "Imaging Shevchenko of Mykolaiv Region")]. *Visnyk Odeskoho istoryko-kraieznavchoho muzeiu – Bulletin of the Odessa Museum of History and Local Lore. Issue 8*. Retrieved from: <https://history.odessa.ua/publication8/stat04.htm> (data zvernennia: 28.05.2025) (date of application: 11.08.2025) [in Ukrainian].
2. Arkhiv Derzhavnoho muzeiu Tarasa Shevchenka v Kyiev [Archive of the Taras Shevchenko State Museum in Kyiv] (2025) [in Ukrainian].
3. Arkhiv z eskizamy A. Zhdakhy v zb. Derzhavnoi naukovoï arkhitekturno-budivelnoi biblioteki im. M. Zabolotnoho v m. Kyievi (2025) [Archive with sketches by A. Zhdakha in the collection of the State Scientific Architectural and Construction Library named after M. Zabolotny in Kyiv] [in Ukrainian].

4. Vidomchy arkhyv Derzhavnoi naukovoï arkhitekturno-budivelnoi biblioteki im. M. Zabolotnoho v m. Kyievi (2024) [Departmental archive of the State Scientific Architectural and Construction Library named after M. Zabolotny in Kyiv] [in Ukrainian].
5. Dmytrienko, M. F. (2005). Zhdakha Amvrosii Andriiovych. Entsyklopediia istorii Ukrainy: u 10 t. / red. rada: V. M. Lytvyn, V. A. Smolii ta in. [Zhdakha Amvrosii Andriiovych. Encyclopedia of the History of Ukraine: in 10 vols. / editorial board: V. M. Lytvyn, V. A. Smolii and others]. Kyiv: Nauk. dumka, 2005. T. 3. P. 143–144: self-portrait, ill.] [in Ukrainian].
6. Zhdakha Amvrosii Andriiovych (29.12.2022). OUNB im. D. I. Chyzhevskoho [Chyzhevsky National Library of Arts]. Retrieved from: wiki.library.kr.ua/index.php? (access date: 06.21.2025) [in Ukrainian].
7. Zhulitska, O. V. Taras Hryhorovych Shevchenko v litopysi mystetskoho zhyttia Odesy XIX–XXI stolit. Chastyna I [Taras Hryhorovych Shevchenko in the chronicle of the artistic life of Odessa in the 19th–21st centuries. Part I]. *Visnyk Odeskoho khudozhnogo muzeiu – Bulletin of the Odessa Art Museum. No. 1. P. 57–68* [in Ukrainian].
8. Karmazyn-Kakovskiy, V. (1978). Amvrosii Zhdakha – mystets istorichnoho maliarstva (1885–1927) [Amvrosii Zhdakha – Artist of Historical Painting (1885–1927)]. *Notatky z mystetstva. Filadelfia – Notes on Art. Philadelphia: OMU, 1978. No. 18. Pp. 27–32* [in Ukrainian].
9. Krykun, H. F. (2009). Zhdakha Amvrosii Andriiovych: [biohr. dovidka] [Zhdakha Amvrosii Andriiovych: [biogr. reference]]. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy – Encyclopedia of Modern Ukraine. Kyiv. Vol. 9: E–Zh. 473*. Retrieved from: <https://esu.com.ua/article-18950> (access date: 07/20/2025) [in Ukrainian].
10. Kozyrod, I. (1996). Neopublikovani iliustratsii do «Kobzaria» [Unpublished illustrations to "Kobzar"]. *Obrazotvorche mystetstvo – Fine Arts. No. 2. P. 36–40: ill.* [in Ukrainian].
11. Myronenko, D. (1993). Shevchenkiana u khudozhnii spadshchyni Amvrosiia Zhdakhy. Budivnytstvo Ukrainy: nauk.-vyrobn. zhurn. / Minrehion Ukrainy, VAT «KyivZNDIEP», UkrNDI «Dipromisto», DP «Ukrarkhbudininform», ABU, Tvorchia nauk.-tekhn. spilka budivelnikiv Ukrainy [Shevchenkian in the artistic heritage of Amvrosii Zhdakha. Construction of Ukraine: scientific-production journal. / Ministry of Regional Development of Ukraine, JSC "KyivZNDIEP", UkrNII "Dipromisto", SE "Ukrarkhbudininform", ABU, Creative Scientific-Technical Union of Builders of Ukraine.]. Kyiv. S. 46–47 : il. [in Ukrainian].
12. Myronenko, D. (2014). Shevchenkiana u khudozhnii spadshchyni Amvrosiia Zhdakhy. Budivnytstvo Ukrainy: nauk.-vyrobn. zhurn. № 2. S. 46–47: il. [Shevchenkian in the artistic heritage of Amvrosii Zhdakha. Construction of Ukraine: scientific-production journal. No. 2. P. 46–47: ill.] (Pro obrazotvorchi vydannia z fondu Derzhavnoi naukovoï arkhitekturno-budivelnoi biblioteki im. V. H. Zabolotnoho, shcho vidobrazhaiut tvorchist ukrainskoho khudozhnyka A. A. Zhdakhy (spravzhnie prizvyshche Smahlii), yakii pershy rozpochav robotu nad kompleksnym oformlenniam «Kobzaria» T. Shevchenka (Ukraina)) [(About the fine art publications from the collection of the State Scientific Architectural and Construction Library named after V. G. Zabolotny, reflecting the work of the Ukrainian artist A. A. Zhdakha (real name Smaglyi), who was the first to begin work on the complex design of "Kobzar" by T. Shevchenko (Ukraine))].
13. Top 15 ridkisnykh vydan Kobzaria Tarasa Shevchenka v kolektsii Muzeiu knyhy ta drukarstva m. Ostroha. (12.03.2025). [Top 15 rare editions of Kobzar Taras Shevchenko in the collection of the Museum of Books and Printing in Ostroh]. Retrieved from: <https://ostroycastle.com.ua/top-15-ridkisnykh-vydan-kobzaria-tarasa-shevchenka-v-kolektsii-muzyu-knygy-ta-drukartstva-m-ostroga/> (date of access: 28.05.2025 r.) [in Ukrainian].
14. Ukrainyskyi artyst-maliar Amvrosii Zhdakha (1996): Kataloh vystavky (Derzhavnyi muzei T. H. Shevchenka v Kyievi) / vstup. stattia Volodymyra Yatsiuka [Ukrainian artist-painter Amvrosii Zhdakha (1996): Exhibition catalog (T. G. Shevchenko State Museum in Kyiv) / introduction. article by Volodymyr Yatsiuk]. *Ochakiv, 5*. [in Ukrainian].
15. Tsyganenko, L. F. (2015). Amvrosii Zhdakha – a forgotten timeline of Taras Shevchenko's works [Amvrosii Zhdakha – a forgotten timeline of Taras Shevchenko's works]. *Philological dialogues: a collection of scientific works – Philological dialogues: a collection of scientific works. Izmail: RVV IDGU, 2015. Issue 3. P. 229–233* [in Ukrainian].
16. Shevelyov, S. (1992). Amvrosii Zhdakha – an illustrator of “Kobzar” [Amvrosii Zhdakha – an illustrator of “Kobzar”]. *Chornomorskiy novyny. April 14. P. 3* [in Ukrainian].
17. Shevchenkian in the artistic heritage of Amvrosii Zhdakha (2025) / V. G. Zabolotnyi National and Regional Library of Arts (virtual exhibition) [Shevchenkian in the artistic heritage of Amvrosii Zhdakha / V. G. Zabolotnyi National and Regional Library of Arts (virtual exhibition)]. Retrieved from: <http://www.dnabb.org/modules.php?name=Pages&go=page&pid=344> (access (access date: 28.05.2025) [in Ukrainian].
18. Shevchenko, T. H. (2019). Kobzar / perednie slovo, uporiadkuvannia, ukladannia iliustratsii, komentari, tлумach sliv A. V. Nediak [Kobzar / foreword, arrangement, arrangement of illustrations, comments, interpreter of words A. V. Nedyak]. Kyiv: EMMA, 2019. 580 s.; il. khudozh. A. Zhdakhy. 490 il. [in Ukrainian].

Стаття надійшла: 03.06.2025

Прийнято: 15.06.2025

Опубліковано: 06.10.2025

УДК 72; 721

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.3.18>

Шушлякова Ольга Сергіївна,

кандидат архітектури,
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: 0000-0001-7457-0071
ShushliakovaO@gmail.com

Бушманов Сергій Анатолійович,

асистент кафедри архітектури будівель і споруд
Навчально-наукового інституту архітектури,
дизайну і образотворчого мистецтва
Харківського національного університету
міського господарства імені О.М. Бекетова
ORCID ID: 0009-0002-6098-7890
Serhii.Bushmanov@kname.edu.ua

ДИЗАЙН-ПРИЙОМИ ПРИРОДОІНТЕГРОВАНОЇ АРХІТЕКТУРИ У ФОРМУВАННІ ГІБРИДНОГО ЖИТЛА

У статті досліджується використання прийомів дизайну природоінтегрованої архітектури під час формування гібридних житлових комплексів. Виявляються особливості та різновиди застосування природних елементів, приділяється увага виявленню та класифікації дизайнерських прийомів, визначаються головні особливості та перспективні напрями розвитку гібридного житла у поєднанні з елементами природоінтегрованої архітектури.

Предметом дослідження є можливості використання прийомів природоінтегрованого дизайну та методів їхнього включення в різні простори гібридних житлових комплексів – в екстер'єрних та в інтер'єрних просторах. Актуальність дослідження визначається необхідністю розвитку сучасних методів і концептуальних рішень для зміни балансу взаємовідносин між міським житловим середовищем і природою.

Проведений аналіз сучасних тенденцій у сфері дизайну та архітектури виявив необхідність пошуку актуальних рішень у формуванні житлових об'єктів, які підвищують їх функціональність, відповідають вимогам сталого розвитку, забезпечують комфорт мешканців і користувачів, забезпечують покращення екологічних умов в урбанізованому середовищі.

Як свідчать дослідження фахівців у теорії архітектури та досвід практичного проектування й будівництва житлових об'єктів у міському середовищі, одним із перспективних напрямів розвитку житлової забудови виявлено формування гібридного житла та включення до структури житлових будівель природних компонентів.

Інтеграція природної складової в житлові об'єкти є одним з інноваційних архітектурних підходів, спрямованих на відновлення зв'язку людини з природою в умовах урбанізації. Природоінтегрована архітектура особливо затребувана в сучасному суспільстві в умовах збільшення міських територій, зростання населення та його щільності у великих містах, зростання екологічних та енергетичних проблем, розвитку епідемій тощо.

Одним із пріоритетних напрямів сталого розвитку міст є розробка концепцій створення гібридних житлових комплексів, що поєднують кілька взаємопов'язаних функцій і забезпечують постійно мінливі потреби мешканців, володіють високими естетичними та екологічними характеристиками. Тому застосування дизайнерських прийомів та методів включення природного компонента в подібні об'єкти, які розглядаються у статті, є одним із дієвих способів розв'язання багатьох проблем міського середовища.

Ключові слова: дизайн-прийоми, природоінтегрована архітектура, екологічність, архітектура гібридного житла, прийоми природоінтегрованого дизайну, екостійка архітектура, сталий розвиток.

Shushliakova Olha, Bushmanov Serhii. DESIGN TECHNIQUES OF NATURE-INTEGRATED ARCHITECTURE IN THE FORMATION OF HYBRID HOUSING

The article studies the use of design techniques of nature-integrated architecture in the formation of hybrid residential complexes. The features and varieties of application of natural elements are identified, attention is paid to the identification and classification of design techniques, the main features and promising directions of development of hybrid housing in combination with elements of nature-integrated architecture are determined.

The subject of the study is the possibilities of using nature-integrated design techniques and methods of their incorporation into various spaces of hybrid residential complexes – in exterior and interior spaces. The relevance of the study is determined by the need to develop modern methods and conceptual solutions to change the balance of the relationship between the urban living environment and nature.

The analysis of current trends in design and architecture has revealed the need to find relevant solutions in the formation of residential facilities that increase their functionality, meet the requirements of sustainable development, ensure the comfort of residents and users, and improve environmental conditions in the urban environment.

According to the research of experts in architectural theory and the experience of practical design and construction of residential facilities in the urban environment, one of the promising areas for the development of residential development is the formation of hybrid housing and the inclusion of natural components in the structure of residential buildings.

The integration of the natural component into residential buildings is one of the innovative architectural approaches aimed at restoring the connection between humans and nature in the context of urbanisation. Nature-integrated architecture is especially in demand in modern society in the context of an increase in urban areas, population growth and density in large cities, growing environmental and energy problems, epidemics, etc.

One of the priority areas of sustainable urban development is the development of concepts for creating hybrid residential complexes that combine several interrelated functions and meet the ever-changing needs of residents, and have high aesthetic and environmental characteristics. Therefore, the application of design techniques and methods for incorporating the natural component into such objects, as discussed in this article, is one of the most effective ways to solve many problems of the urban environment.

Key words: design techniques, nature-integrated architecture, environmental friendliness, architecture of hybrid housing, nature-integrated design techniques, sustainable architecture, sustainable development.

Вступ. Кінець XX та початок XXI століття характеризуються складними процесами, які відбуваються в суспільстві, що оказує значний вплив на розвиток архітектури, містобудування та дизайну. Витоком такого явища стала інформаційно-технологічна революція, що почалася в останні десятиліття XX століття. Відбувається зміна парадигм міського розвитку, модель індустріального міста поступається місцем ресурсозберігаючій інтелектуальній моделі. Міські райони потребують переосмислення.

Важливою проблемою, що стоїть перед архітектурною спільнотою, є гуманізація середовища сучасних мегаполісів. При цьому необхідно також враховувати питання наявності та створення сучасних транспортних розв'язок, шляхів сполучення, інклюзивності довколишнього простору та міського середовища загалом, розширення площ зелених насаджень. Такі процеси сприятимуть підвищенню екологічності міського середовища, поліпшенню кліматичних і мікрокліматичних показників навколишнього міського середовища, підвищенню його людиноорієнтованості та комфортності для людей. В умовах сучасної світової глобалізації гібридна і природоінтегрована архітектура дають змогу розвиватися новим формам архітектурного

проектування і творчості, розширюють і розвивають науку і прикладні аспекти архітектури, стають механізмом розвитку архітектурного формотворення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження формування гібридних житлових об'єктів та аспекту інтеграції в їх дизайн природних компонентів розглядається в працях багатьох зарубіжних і вітчизняних архітекторів і вчених. Питання «гібридизації» будівель у міському середовищі розглядаються архітекторами досить давно. Основоположником цього напрямку вважається Джозеф Фентон (Joseph Fenton), який запропонував термін «гібридна архітектура» та «гібридні будинки» у своїй книзі «Гібридні будинки» («Hybrid Buildings») у 1985 році [1]. Великий внесок у вивчення питань гібридної архітектури зробив відомий американський архітектор і дослідник Стівен Хол (Steven Holl) [2, 3]. Ним було розроблено основні напрями та закономірності архітектурної гібридизації.

Сучасні архітектори, наприклад Сальвадор Хаддаді (Salvador Haddadi), приділяють серйозну увагу аналізу питань «гібридизації» будинків [4]. Через об'єднання несумісних раніше матеріалів, конструкцій, функціоналів, виникають нові архітектурні гібриди, при

цьому ж відбувається ускладнення будови, об'єднання архітектурних об'єктів різних типів і призначення, що розглянуто у роботі Д. М. Дьяконова та О. П. Ковальчука [5].

Визначенню сумісності висотних багатофункціональних гібридних житлових комплексів із сучасним міським середовищем, їхній сучасний дизайн, екологічність, енергоефективність із врахуванням різних аспектів проєктування у своїх роботах розбирає Лагіма Рустагі (Laghima Rustagi) [6]. Питанням «інклюзивності» сучасної гібридної архітектури, правильному дизайну будівель, що мають бути доступними для всіх категорій населення, присвячена робота Родаса Волде (Rodas Wolde) і Бетелхема Менгеша (Betelhem Mengesha) [7].

Велику увагу необхідності вписувати проєктовані міські будівлі в навколишнє середовище у своїх роботах приділяє Джек Де Бурка (Jackie De Burca) [8]. Однією з основних ідей його проєктів є те, що будь-які міські будівлі є частиною великої екосистеми, тому вони мають бути гармонійно вписані в це середовище. У продовженні цієї теми розглядається і робота українських фахівців О. І. Жовкви та О. О. Сидоренка про специфічні особливості організації житлових комплексів в умовах щільної міської забудови [9].

Однак у всьому різноманітті вищезазначених робіт недостатньою мірою досліджено комплексні питання дизайну природоінтегрованих елементів у структурі гібридних житлових будівель, недостатньо визначено характер взаємозв'язків комплексів із міською структурою та природною складовою, що відповідає соціально-психологічним потребам мешканців.

Матеріали та метод. Для аналізу були обрані приклади реалізованих проєктів габридних житлових об'єктів, в дизайні яких присутні природні елементи. В дослідженні використовувались наступні методи:

- типологічний аналіз, що застосовується для вивчення та класифікації архітектурно-дизайнерських типів та форм;
- аналіз вмісту, який дає змогу відшукати й обрати основні напрями та характеристики в застосуванні природоінтегрованих складових;
- композиційний аналіз для дослідження та визначення прийомів організації форми та простору, закономірностей та напрями розвитку різних систем у формуванні проєктних і дизайнерських робіт;

– порівняння і зіставлення для виокремлення характерних елементів у структурі розглянутої сукупності.

Застосування таких методів дає змогу формування комплексного уявлення про місце і роль природної складової в сучасному дизайні житлових об'єктів і його вплив на формування екологічного, стійкого, естетично виразного і комфортного середовища гібридного житла.

Результати. У сучасній архітектурній науці та практиці на початку 2000-х років настав період пошуку нових шляхів формування житлових об'єктів, значно розширюється типологія житлових комплексів, розвиваються концепції поєднання житла і місця роботи, дозвілля та соціальних контактів. Комплексні питання формування перспективних житлових структур в умовах сучасності поки що перебувають на стадії вивчення і становлення.

Останніми роками в багатьох великих містах світу інтенсивно збільшується кількість мешканців, спостерігається активний розвиток, який пов'язаний зі зростаючими потребами місцевого населення та бізнесу, що створює необхідність у створенні нових житлових і комерційних просторів. З кінця минулого століття назріла необхідність розробки концепцій взаємодії просторів різного призначення. Особливо гостро необхідне розроблення нової взаємодії між житловою та громадською функціями, житловою та діловою, а також цілої низки інших допоміжних функцій між собою. До теперішнього моменту розроблено та реалізовано численні приклади нових концепцій, гібридні простори формуються як на рівні міста, так і на рівні житлових об'єктів.

Створення внутрішніх (на рівні інтер'єру будинку або комплексу) і зовнішніх (екстер'єрних) мультифункціональних просторів дає змогу на різних рівнях взаємодіяти між собою жителям цих будинків. Така розширена взаємодія між сусідами дає змогу формувати і зміцнювати соціальні зв'язки, зміцнює психологічну єдність, створюючи колектив мешканців, що важливо в умовах сучасних мегаполісів, які ізолюють жителів в окремих «комірках».)

Вивченню явища гібридизації в останні десятиліття присвячено багато досліджень, воно набуває значного поширення в багатьох сферах. Розвиваються нові напрями науки,

наприклад «гібридний урбанізм» – поєднання сучасного мислення, поняття «велике місто» (мегаполіс) та сучасних комп'ютерних та цифрових технологій. Це поняття народилось на сучасному етапі розвитку архітектурної науки, ввібравши в себе такі елементи, як нові сучасні проекти, прототипи нових комплексів будівель, соціальні мережі, сплав реальності та віртуальної реальності.

Франсом Вогелааром (Frans Vogelaar) – професором Академії медіа-мистецтв Кельна в Німеччині, було засновано у 1998 році першу в світі кафедру «Гібридного простору» («Hybrid Space worldwide»). Він також заснував лабораторію "Гібридний простір" (Hybrid Space Lab) яка займається питаннями науково-дослідницької та дизайнерської практики, що спеціалізується на питаннях гібридних поєднань, які виникають завдяки злиттю різноманітних урбаністичних середовищ, об'єктів та послуг у кінці двадцятого, початку двадцятого першого століття, епоху нескінченного потоку інформації та невинної комунікації. Свою працю він спрямував на поєднання співпраці архітекторів, урбаністів, дизайнерів, інженерів та програмістів. Усі ці люди співпрацюють проміж собою для втілення цифрових та архітектурних проектів у життя.

У 2018 році у Берліні під патронатом лабораторії "Hybrid Space Lab" було проведено конференцію, яку було присвячено темі гібридних просторів і гібридного урбанізму. На конференції було представлено проект перетворення центру Берліна на гібридний сад із вулканом. Проект назвався "Вулкан Гумбольдта" (рис. 1). На думку авторів проекту, які проаналізували чисельні проекти по озеленінню міст, лабораторія запропонувала кристалістичну архітектуру та можливість озеленіння центру Берліну як провідні елементи «Розумного зеленого міста» («Smart Green City»). Проект пропонує при втіленні зробити Берлін більш відкритим містом для міжнародної громадськості та історії міста.



Рис. 1. Проект «Вулкан Гумбольдта»
(м. Берлін, 2018 р.)

Таким чином, переваги створення в міському середовищі гібридних житлових будівель та комплексів далеко виходять за межі їх фізичної структури – вони стають каталізатором змін, які сприяють розвитку місцевої громади, міського середовища та економічної ситуації, стаючи невід'ємною частиною майбутнього.

Слід приймати до уваги також екологічний аспект. Гібридні об'єкти в більшості випадків будуються з урахуванням принципів сталого розвитку, що дає змогу мінімізувати негативний вплив на довкілля. Використання сучасних дизайнерських прийомів, матеріалів та технологічних рішень мінімізує негативний вплив будівлі на екологічне становище у довкіллі, сприяє зниженню витрат енергії, поліпшує мікроклімат в міських районах.

Перспективна потреба в розвитку гібридного житла робить особливо актуальною систематизацію передового світового досвіду для виявлення на його основі методів їхнього формування, розроблення дизайнерських прийомів і рекомендацій зі створення природоінтегрованих гібридних житлових комплексів.

Значне забруднення довкілля промисловими викидами, різноманітними відходами та інші проблеми змушують архітекторів шукати більш екологічні рішення під час проектування сучасних будівель. Адже людина, перш за все, біологічна істота, тому, в якийсь момент, дефіцит зв'язків з природою став дуже болючим, спричиняючи перманентний стрес. Наша посилена тяга до природи – не що інше, як реакція на цей стрес. І що сильніший внутрішній конфлікт, що вищий психологічний тиск, якого зазнає людина в міському середовищі, то краще і глибше вона сприймає природоінтегровані архітектурні рішення.

У поточному контексті архітектори, дизайнери вбачають основні шляхи розв'язання проблем людства, що накопичуються, у взаємовигідній синергії природи і штучного середовища проживання людини.

Набирають затребуваності та популярності будівлі, побудовані на засадах екологічності та стійкого розвитку. Однією зі значних тенденцій сучасної архітектури стає включення природної складової в структуру громадських та житлових будівель, відбувається пошук і розробка дизайнерських прийомів інтеграції природної складової в структуру житлових гібридних об'єктів. Проектні рішення, що розробляються в сучасних умовах, мають відповідати новим світовим вимогам, роблячи архітектурні та

дизайнерські розробки для мегаполісів і великих міст більш «зеленими». Передові та найбільш затребувані рішення архітекторів безпосередньо будуть пов'язані з екологічними розробками, раціональним використанням первинних енергетичних ресурсів, широкомасштабним використанням вторинних енергоресурсів і зведенням до мінімуму кількості відходів під час виконання будівельних робіт. Дедалі частіше з'являються приклади архітектурних проєктів будівель, які не тільки відповідають екологічним вимогам, вимогам мінімального споживання первинних енергоносіїв, а й намагаються розв'язати інші проблеми.

Останніми роками природоінтегрована архітектура стає базою для інноваційних рішень в архітектурі та дизайні. Такі напрямки в сучасний час дуже затребувані при проєктуванні та спорудженні таких сучасних специфічних об'єктів, як гібридні житлові комплекси. Для них характерне (особливо для функціональних гібридів) розміщення в більшості випадків в урбанізованому середовищі, в оточенні забудови високої щільності.

В останні десятиліття численні наукові дослідження присвячені питанням взаємозв'язку між економічним розвитком і посиленням прагнення людини до природного середовища. Встановлено, що квартири в будинках із високим «зеленим рейтингом» швидше продаються, незважаючи на те, що коштують дорожче.

Природоінтегрована архітектура і дизайн – це не вузький напрямок, а цілий новий розділ, що не заперечує технічний прогрес, у якому штучне середовище не суперечить природі, а перебуває в злагоді з нею. Цей напрямок являє собою інноваційний підхід до архітектурного проєктування, в якому архітектори черпають натхнення з природи для створення стійких і ефективних будівель.

І гібридні житлові будівлі дають безліч можливостей для втілення цього напрямку в дизайні. Гібридне житло вирізняється гнучкістю та високими адаптивними можливостями, вони можуть пристосовуватися до змін довкілля та вимог часу, що робить їх особливо актуальними в умовах сучасних викликів, пов'язаних зі зміною клімату та урбанізацією. Побудовані комплекси працюватимуть для жителів міст і мегаполісів повні двадцять чотири години на добу. Архітектурне середовище стане мостом, що пов'язує людину, природу складову і міське середовище.

Поступово в містах складається гібридний спосіб життя (рис. 2). До структури гібридних житлових будівель входить велика кількість житлових осередків, відкритих просторів громадського призначення, приміщень дозвілля, атріумів, офісних поверхів, нерозривно пов'язаних із приміщеннями відпочинку і спілкування. Крім громадських просторів, гібридна типологія містить у собі також готелі, торгові центри, заклади громадського харчування та інше. І така структура дає можливість повною мірою включати природні елементи під час їхнього формування, що можна побачити на прикладі найвідоміших гібридних житлових комплексів із застосуванням дизайн-прийомів природоінтегрованої архітектури.

Гібридні житлові будівлі, створені у взаємодії з природною складовою, містять у собі прийоми, спрямовані на формування об'єктів, які гармонійно вписані в навколишнє середовище і мінімізують негативний вплив на нього. Це досягається за рахунок застосування чисельних дизайн-прийомів, таких як використання природних матеріалів, створення вертикального озеленення, озеленення покрівель, аквадизайну, застосування геопластики, біомімікрії, створення внутрішніх садів, застосування агроферм в житлових будівлях та інших прийомів, спрямованих на інтеграцію природи в архітектурне середовище. Такі об'єкти проєктують за умовами урахування природного освітлення і вентиляції з метою покращення мікроклімату та зниження споживання енергії. Також актуальним є використання природних ландшафтів як основи будівництва, що дає можливість створити гармонійну інтеграцію з навколишнім середовищем.

Прийоми природоінтегрованого дизайну застосовується в усіх напрямках у гібридизації житлових об'єктів.

- в інженерних гібридах;
- у гібридах житла з надомною роботою;
- у функціональних гібридах;

Показовим прикладом інженерних гібридів є модульні житлові будівлі та комплекси.

Найвідомішим зразком такого об'єкта є житловий комплекс у Сінгапурі «The Interlace» (рис. 3), який складається з 31 пересічних будинків-модульних блоків. Його композиційне вирішення дало можливість створити різноманітні громадські озеленені простори на рівні землі та на утворених блоками терасах. Складові комплексу включають 1040 квартир та згруповані навколо шести



Рис. 2. Приклади дизайну гібридних житлових комплексів із включенням природоінтегрованих елементів: а – будівля CapitaSpring (Сінгапур), б – житловий комплекс Urban Hybrid (м. Еммен, Швейцарія), в – гібридний житловий комплекс One Central Park (м. Сідней, Австралія), г – гібридний житловий комплекс Valley (м. Амстердам, Нідерланди)

шестикутних площ. На дахах будинків розбиті сади зі штучними водоймами, на території комплексу є ставок із квітучими лотосами, сад каменів, водоспад і театр просто неба. The Interlace є частиною «зеленого коридору» міста Сінгапур, де зосереджені будівлі з масштабним озелененням.

Австрійськими архітекторами Фей і Кріс Прехт, була розроблена концепція модульного житла. Відмінною особливістю проекту є те, що жителі виробляють власні продукти харчування на вертикальних фермах (стінах домів). Проект «The Farmhouse» запропоновано як спосіб возз'єднати мешканців міст із сільським господарством і допомогти їм жити більш стійким чином. Концептуальна модульна система дасть змогу людям вирощувати їжу в житлових будинках. Сади для вирощування рослин будуть організовані таким чином, щоб вони були або приватними, або спільними.



Рис. 3. Модульні житлові комплекси з використанням у дизайні елементів природи: а – модульний житловий комплекс «The Interlace» (Сінгапур), б – модульний дерев'яний житловий комплекс «The Farmhouse» з вертикальною фермою (Австрія)

Готові житлові модулі, виготовлені з деревини, складатимуться один на одного, створюючи гнучкі житлові простори. На зовнішньому шарі стін розташовуватимуться всі садові елементи і водопровід, внутрішні шари – теплоізоляція і несучий шар. Зазори між модулями слугуватимуть буферними зонами між квартирами і забезпечуватимуть рослинам природне світло та вентиляцію.

У другому типі будівель-гібридів – гібридних житлових будинках з можливістю надомної роботи – також активно використовують включення в їхній дизайн природних елементів. Сучасні гібриди даного типу породжені постіндустріальною трансформацією бізнесу, житла, сім'ї та міста. Вони отримали назву hybrid home office, cottage industry, co-housing. Це своєрідні еко-комплекси, де реалізують найхимерніші моделі глибокої інтеграції житла, роботи, дозвілля, виховання та навчання дітей.

У В'єтнамі був спроектований і побудований гібридний сімейний житловий будинок (Thành phố Phan Thiết) із застосуванням матеріалів вторинної переробки. Однією з цікавих особливостей будинку стало те, що палісадник для відпочинку сім'ї було перенесено на дах. Всередині будинку залишилося рости дерево та інші рослини, доступ до яких (для світла, повітря і дощу) забезпечується через зенітні сітки. Зелений живий дах забезпечує захист будинку від перегріву. На нижньому рівні передбачений простір для роботи (рис. 4).

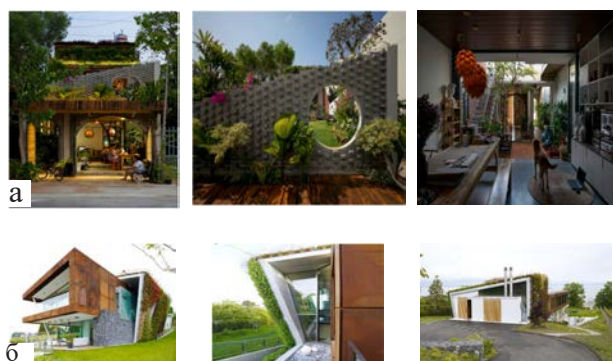


Рис. 4. Гібридні житлові будинки з можливістю надомної роботи: а – житловий будинок в Thành phố Phan Thiết (В'єтнам), б – енергоефективний приватний житловий будинок (Швейцарія)

В Швейцарії архітектор та дизайнер Felix Bonnier реалізував проєкт будинку за найсуворішими вимогами енергоефективності. Він передбачив середовище, яке включає житлову частину та частину для надомної роботи, що використано із застосуванням різних рівнів для двох обсягів будинку з живим і вальмовим дахом. Частина будинку зі входом озеленена на даху і на фасадах для зниження нагріву будівлі, основний об'єм будинку включає кам'яний сад і басейн.

Через скління сонячне світло потрапляє на західну стіну в другій половині дня. Ця стіна пристосована для пасивного охолодження будинку. Для опалення та електропостачання використовується геотермальна енергія. Будинки повністю енергетично автономні.

Варіант гібридного інтер'єру відкриває широкі можливості й простір для творчості дизайнерів та архітекторів. Головне в гібридному будинку з можливістю надомної роботи (рис. 4) – зробити його візуально просторим, незважаючи на маленьку площу. Стираючи межі приміщень, дизайнери зберігають візуальне розмежування зон за допомогою кольору, скляних перегородок, водних об'єктів, повітряних конструкцій, текстур, включення озеленення во внутрішніх та зовнішніх просторах. Існує безліч гібридних будівель цього типу, дизайн яких розроблений з інтеграцією природних компонентів.

Найяскравішим прикладом інтеграції природної складової до структури функціональних гібридних комплексів є роботи відомого американського архітектора Стівена Холла (рис. 5). Стівен Холл вважає, що необхідно

створювати нове шляхом накладення один на одного простих складових. Холл пише: "Гібридне поєднання функцій у будівлі може бути більшим, ніж просте змішання типів використання. Це накладення може стати «соціальним конденсатором» – первинною взаємодією вітальності міста, підвищенням ролі архітектури як каталізатора змін. Компоненти можуть бути функцією, формою, соціальним аспектом, історичним фактом, природним або соціальним феноменом» [2, 3].

Комплекс Linked Hybrid, розташований у Пекіні поблизу лінії проходження колишніх кріпосних мурів міста, протиставляється типовій міській забудові сучасного Китаю: продовжуючи важливу для робіт Стівена Голла тему «пористості», ансамбль відкритий ззовні з усіх боків і слугує рекреаційною зоною для городян. Цей комплекс складається з 8 веж змішаного функціонального призначення. У кільці веж розташовані будівлі меншої висоти з садами на даху, а між ними – подвір'я із зеленню та водоймами. Усі розташовані там установи з'єднані з озеленими просторами. Linked Hybrid став одним із найбільших «зелених» житлових масивів у світі та отримав золотий сертифікат енергоефективності.

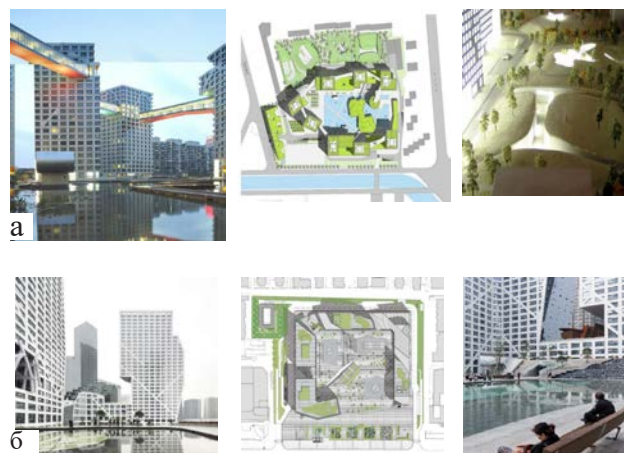


Рис. 5. Приклади гібридних житлових комплексів, розроблених Стівеном Холлом: а – комплекс Linked Hybrid (м. Пекін, Китай), б – комплекс Sliced Porosity Block (м. Ченду, Китай)

Гібридний житловий комплекс Sliced Porosity Block, розташований у місті Ченду, на південному заході Китаю, також збудований за проєктом Стівена Холла. Комплекс складається з 5 висотних будівель, що оточують простору площу і став своєрідним оазисом у щільному оточенні

міської забудови. Головний елемент плану – простір між вежами, що складається з трьох терас із водоймами: Джерелом року китайського календаря, Джерелом 12 місяців і Джерелом 30 днів. Вони слугують для збору дощової води, а через їхнє скляне дно сонячне світло проникає в торговельний центр, розташований у під'їзному просторі. Опалення та охолодження комплексу здійснюється за допомогою 468 геотермальних свердловин, також для зниження температури і створення комфортного мікросередовища використовується озеленення.

Ці проєктні рішення ґрунтуються на принципах сталого розвитку, гібридні житлові об'єкти мають високі показники енергоефективності, мінімізують негативний вплив на навколишнє середовище завдяки використанню природних матеріалів і використанню дизайн-приймів природноінтегрованої архітектури, створюючи при цьому естетично виразні та комфортні для життя простори.

Саме в дизайні формуються екологічні концепції та підходи, які переосмислюють в архітектурі та будівництві. Можна виокремити прийоми вирішення екстер'єрних просторів, вирішення інтер'єрів і взаємопроникнення – (перетікання) зовнішнього простору у внутрішній простір.

Залежно від застосовуваної природної складової, дизайн-прийоми інтергації природних елементів у гібридні житлові будівлі можна поділити на три основні напрямки:

1. Включення рослинності в структуру гібридних житлових будівель;
2. Інтегрування водних пристроїв;
3. Використання геопластики – (геодизайн).

Озеленення є найпоширенішим прийомом і активно використовується як у зовнішніх площинах гібридних будівель, так і у внутрішніх просторах. Яскравими прикладами першого напрямку є зелені покрівлі, стіни, зелена оболонка, а також колони, каркаси і тому подібні «зелені» елементи. У дизайні інтер'єрних просторів також повною мірою актуальне і доцільне використання рослинних елементів (рис. 6).

Крім того, дуже ефективним прийомом також є створення візуальних зв'язків, забезпечення взаємодолучення з природним оточенням:

1. Використання великих поверхонь скління, що забезпечує панорамний вид на навколишню природу;
2. Підйом будівлі над поверхнею землі на опорах;
3. Використання прозорої стелі в офісах із відкритим плануванням;
4. Дематеріалізація архітектури та інші.

В останні роки значної актуальності набуває застосування аквадизайну в архітектурі. Це досить новий напрямок, який знаходить активне застосування в структурі житла, зокрема і в гібридних комплексах. Застосовуватися може як у громадській частині функціонального гібрида, так і діловий і в житловій.

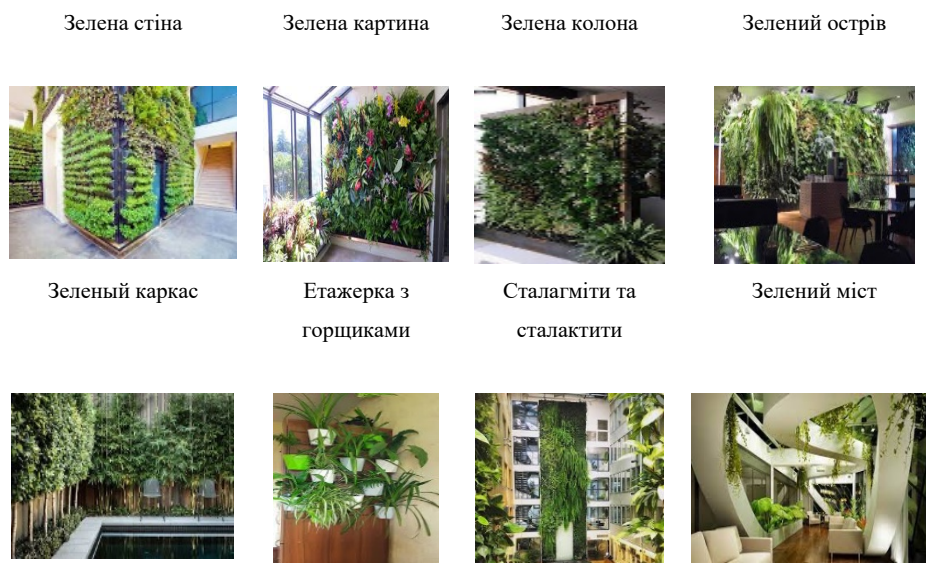


Рис. 6. Дизайн-прийоми включення рослинних елементів в інтер'єрні простори гібридного житла

Серед прийомів інтеграції водних пристроїв у структуру будівлі виділяють створення штучних водойм (в екстер'єрних і в інтер'єрних просторах), водні стіни, інтер'єрні водоспади, басейни, прийом «водний фасад» (рис. 7).

В останні десятиліття створюється значна кількість гібридних будівель, в яких використовуються прийоми геопластики (рис. 8). Геодизайн використовують як під час формування багатоповерхових гібридних житлових зданий, так і під час будівництва об'єктів малої поверховості та котеджів, особливо в категорії інженерної гібридизації.

Узагальнюючи результати, можна сказати, що використання природних компонентів у дизайні житлових гібридних будівель є актуальним і затребуваним напрямком сучасної архітектури. Це може включати в себе застосування природних матеріалів, використання рослин, природного світла і природних форм у дизайні, використання поновлюваних джерел енергії.

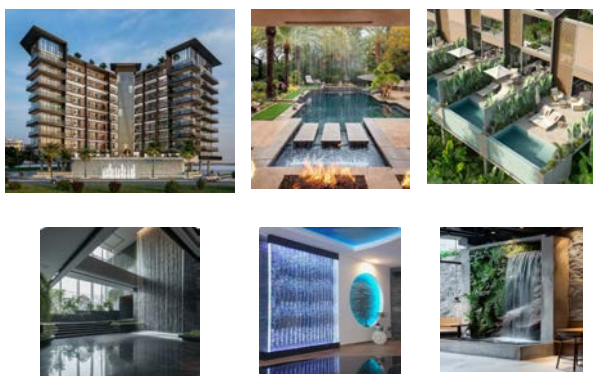


Рис. 7. Застосування прийомів аквадизайну в структурі гібридних житлових об'єктів

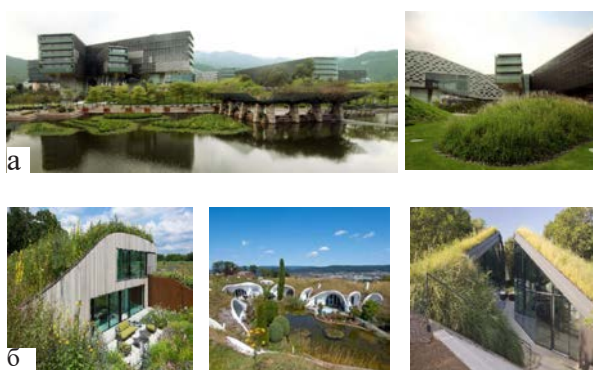


Рис. 8. Застосування прийомів геопластики в структурі гібридних житлових об'єктів:
а – гібридний комплекс Центр Ванке, розроблений Стівеном Холлом (г. Шеньжень, Китай); б – приклади індивідуальних гібридних житлових будинків

Висновки. Дизайн та архітектура вдосконалюються разом із розвитком людського суспільства. Сучасні технології та матеріали, які використовують у будівництві мають достатньо велику пластичність та широкий спектр застосування, що дозволяє втілювати безліч ідей у будівництво нових природоінтегрованих гібридних житлових комплексів. Виявлено, що інтеграція природного компонента може здійснюватися за всіма основними напрямками гібридизації:

- в інженерних гібридах;
- у житлових будинках з можливістю надомної роботи;
- у функціональних і типологічних гібридах.

Розглянуто та виявлено дизайн-прийоми та методи інтеграції природних елементів у структуру житлових гібридних будівель.

– Вертикальне та горизонтальне озеленення: впровадження в структури вертикальних та горизонтальних поверхонь (фасадів, підпірних конструкцій, несучих конструкцій, експлуатованих покрівель, терас) зон для розміщення рослин. Таке впровадження живих зелених елементів сприяє поліпшенню мікроклімату в приміщеннях, поліпшенню клімату в місті, знижує антропогенне навантаження на навколишнє середовище, підвищує чистоту атмосферного повітря.

– Внутрішні сади та зимові сади: включення в структуру та інтер'єри будівель просторів, які імітують ділянки природного середовища, вписані в дизайн будівель, інтер'єрів. Такі простори, з різними рослинними та водними елементами, створюють комфортну енергетику та здорове середовище в приміщеннях.

– Інтеграція природних матеріалів: використання натуральних, природних матеріалів – відновлюваних (дерево, солома, торф тощо) і невідновлюваних (камінь, глина). Зниження використання штучних і синтетичних матеріалів (пластики, синтетичні смоли та інші). Відповідальне використання та мінімальний вплив на навколишнє середовище.

– Аквадизайн: надихаючись формами, структурами та процесами руху води в природі, архітектори розробляють будівлі, що мають структурні та дизайнерські водні елементи, які дають змогу більш гармонійно вписуватися в навколишнє середовище.

– Геодизайн: використання елементів геопластики та ландшафтного дизайну у процесах проектування та будівництва об'єктів для того, щоб наблизити будинки до злиття з природним середовищем.

– Дематеріалізація архітектури: використання світловідбивних, світлопрозорих поверхонь, встановлення дзеркал для створення відчуття більшого простору і відбиття природного оточення.

– Енергоефективність архітектури (у поєднанні з інженерними рішеннями): застосування інженерних та архітектурних рішень для зниження споживання первинної енергії та води, як-от пасивне опалення та охолодження,

теплові насоси, вітрова та сонячна енергетика, збирання дощової води таке інше.

Отримані результати доводять, що з сучасними викликами найкраще справлятимуться міста і мегаполіси, в яких враховуватимуться сучасні вимоги природоінтегрованої гібридної архітектури в усьому багатстві її проявів. Як показав світовий досвід упровадження розроблених проєктів, ця тенденція вельми значуща і має потенціал для подальших досліджень.

Література:

1. Fenton J. Hybrid Buildings. *Pamphlet architecture* №11. New York, San Francisco. Princeton Architectural Press. 1985. 48 p.
2. Holl S. Architecture Spoken. New York: Rizzoli, 2007. 304 p.
3. Holl S. Steven Holl Volume 1: 1975-1998, GA /Tokyo A.D.A. Edita, 2012.
4. Haddadi S. The hybrid building concept. Topological characterisation as a project resource. *Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos*. №10 (2020) Universidad Politécnica de Madrid. pp. 110–113.
5. Дьяконов Д. М., Ковальчук О. П. Гібридне архітектурне середовище на основі фізичної та віртуальної реальності (методологічні аспекти). *Матеріали науково-практичної конференції студентів, аспірантів і молодих вчених* (27-28 березня 2023 р., м. Дніпро). Дніпро : ПДАБА, 2023. с. 86–88.
6. Rustagi L. Mixed-use high-rise architecture: a vision for future urban sustainability. *International Journal of Civil Engineering and Technology (IJCIET)*. Volume 15, Issue 6, Nov-Dec 2024, pp. 20–34.
7. Wolde R. High-rise Mixed-Use Building. Rodas Wolde, Betelhem Mengesha. URL: <https://www.inspireli.com/en/awards/detail/4465> (дата звернення 18.06.2025).
8. Burca De J. Introduction to Living Buildings/ URL: <https://constructive-voices.com/integrating-natural-habitats-into-architectural-design/> (дата звернення 16.06.2025).
9. Жовква О. І., Сидоренко А. О. Особливості архітектурно-планувальної організації житлової забудови підвищеної щільності. *Теорія та практика дизайну*. Вип. 3-4 (29-30). К.: НАУ, 2023. с. 127–137.
10. Ragheb A., El-Shimy H., Ragheb G. Green Architecture: A Concept of Sustainability. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*. 2016. Vol. 216. pp. 778-787.
11. González-Díaz, M.-J., García-Navarro, J. Non-technical approach to the challenges of ecological architecture: Learning from Van der Laan. *Frontiers of Architectural Research*. 2016. Vol. 5, Iss. 2. Pp. 202–212.
12. Черкес Б. С., Лінда С. М. Архітектура сучасності: остання третина XX – початок XXI століть. Львів, 2010. 370 с. URL: <https://catalog.lounb.org.ua/bib/416450> (дата звернення 16.06.2025).
13. Precht Designs Timber Skyscrapers with Modular Homes and Vertical Farming. URL: <https://www.archdaily.com/912058/precht-designs-timber-skyscrapers-with-modular-homes-and-vertical-farming> (дата звернення 17.06.2025).
14. Sliced Porosity Block. URL: <https://www.archdaily.com/319825/sliced-porosity-block-steven-holl-architects-by-hufton-crow> (дата звернення 17.06.2025).
15. Allen S. Landform Building: Architecture's New Terrain. Lars Müller, 2011. 480 p. URL: <https://www.scribd.com/document/359710176/Landform-building-Stan-Allen-Marc-McQuade> (дата звернення 18.06.2025).
16. Wines J. Green Architecture. TASCHEN 2000. 240 p. URL: <https://archive.org/details/greenarchitecture0000wine> (дата звернення 18.06.2025).
17. Yeang K. The Green Skyscraper: The Basis for Designing Sustainable Intensive Buildings. Prestel Pub, 2000. 184 p. URL: https://elearning.duc.edu.gh/papersCollection/b0/pdf/docid&Mxx:1805=The_Green_Skyscraper_By_Ken_Yeang.pdf (дата звернення 19.06.2025).

References:

1. Fenton, J. (1985). Hybrid Buildings. *Pamphlet architecture* №11. New York, San Francisco. Princeton Architectural Press. 48 p.
2. Holl, S. (2007). Architecture Spoken. New York: Rizzoli. 304 p.
3. Holl, S. (2012). Steven Holl. Volume 1: 1975-1998, GA/ Tokyo A.D.A. Edita. 264 p.
4. Haddadi, S. (2020). The hybrid building concept. Topological characterisation as a project resource. *Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos*. №10. Universidad Politécnica de Madrid. pp. 110–113.
5. Diakonov, D. M. & Kovalchuk, O. P. (2023). Hibrydne arkhitektorne seredovyshe na osnovi fizychnoi ta virtualnoi realnosti (metodolohichni aspekty). *Naukovo-praktychna konferentsiia studentiv, aspirantiv i molodykh vchenykh* (27-28 bereznia 2023 r., m. Dnipro) [Hybrid architectural environment based on physical

and virtual reality (methodological aspects). Materials of the scientific and practical conference of students, postgraduates and young scientists]. Dnipro: PDABA. p. 86–88 [in Ukrainian].

6. Rustagi, L. Mixed-use high-rise architecture: a vision for future urban sustainability. *International Journal of Civil Engineering and Technology (IJCIET)*. Volume 15, Issue 6, Nov-Dec 2024, pp. 20–34.

7. Wolde, R. High-rise Mixed-Use Building. Rodas Wolde, Betelhem Mengesha. Retrieved from: <https://www.inspireli.com/en/awards/detail/4465>

8. Burca De J. (2025). Introduction to Living Buildings. Retrieved from: <https://constructive-voices.com/integrating-natural-habitats-into-architectural-design/>

9. Zhovkva, O. I. & Sydorenko, A. O. (2023) Osoblyvosti arkhitekturno-planuvalnoi orhanizatsii zhytlovoi zabudovy pidvyshchenoi shchilnosti. Teoriia ta praktyka dyzainu [Features of architectural and planning organisation of high-density residential development. Theory and practice of design]. Vyp. 3-4 (29-30). K.: NAU. p. 127–137.

10. Ragheb, A., El-Shimy, H., Ragheb, G. Green Architecture: A Concept of Sustainability. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*. 2016. Vol. 216. pp. 778–787.

11. González-Díaz, M.-J., García-Navarro, J. (2016). Non-technical approach to the challenges of ecological architecture: Learning from Van der Laan. *Frontiers of Architectural Research*. Vol. 5, Iss. 2. Pp. 202-212.

12. Cherkas, B. S., Linda, S. M. (2010). Arkhitektura suchasnosti: ostannia tretyna XX – pochatok XXI stolit [Architecture of the Modern Age: the Last Third of the Twentieth and the Beginning of the Twenty-First Century]. Lviv. 370 s. Retrieved from: <https://catalog.lounb.org.ua/bib/416450> [in Ukrainian].

13. Precht Designs Timber Skyscrapers with Modular Homes and Vertical Farming. Retrieved from: <https://www.archdaily.com/912058/precht-designs-timber-skyscrapers-with-modular-homes-and-vertical-farming>

14. Sliced Porosity Block. Retrieved from: <https://www.archdaily.com/319825/sliced-porosity-block-steven-holl-architects-by-hufton-crow>

15. Allen, S. (2011) Landform Building: Architecture's New Terrain. Lars Müller. 480 p. Retrieved from: <https://www.scribd.com/document/359710176/Landform-building-Stan-Allen-Marc-McQuade>

16. Wines, J. (2000). Green Architecture. TASCHEN. 240 p. Retrieved from: <https://archive.org/details/greenarchitectur0000wine>

17. Yeang, K. (2000). The Green Skyscraper: The Basis for Designing Sustainable Intensive Buildings. Prestel Pub. 184 p. Retrieved from: https://elearning.duc.edu.gh/papersCollection/b0/pdf/docid&Mxx:1805=The_Green_Skyscraper_By_Ken_Yeang.pdf

Стаття надійшла: 27.06.2025

Прийнято: 08.07.2025

Опубліковано: 06.10.2025

УДК 391.5:746.92

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.3.19>**Яблочкіна Яна Петрівна,**

молодший спеціаліст

Черкаського художньо-технічного коледжу

ORCID ID: 0009-0002-2791-2117

yanaslava2023@gmail.com

ЕТНОДИЗАЙН ЗАЧІСОК: АДАПТАЦІЯ ТРАДИЦІЙНОГО ПЛЕТІННЯ В СУЧАСНОМУ СТИЛІ

У статті розглянуто етнодизайн зачісок як унікальний напрям сучасного мистецтва і дизайну, що передбачає адаптацію традиційних форм плетіння волосся до актуальних стилістичних тенденцій. Автор наголошує на важливості збереження культурної автентичності через переосмислення етнічних мотивів у fashion-дизайні, уникнення культурної апропріації та розвитку етичного підходу до візуалізації етнокоду. Зачіска розглядається як складова візуальної ідентичності, що комунікує символіку, статус, обрядовість та історичну спадщину. Проаналізовано символіку кількості прядей, кольору, композиційної структури плетіння в слов'янських, африканських, індійських культурах, розкрито семіотичне значення зачіски як знака культурної ідентичності. Стаття підкреслює важливість використання комплексних методів дослідження – іконографічного, семіотичного, порівняльного аналізу, візуалізації та AR/VR технологій – для створення автентичних образів. Зроблено огляд практик провідних дизайнерів (Alexander McQueen, Valentino) і українських fashion-брендів, які інтегрують етноелементи у сучасні зачіски. Окрема увага приділена проблематиці візуально-композиційного підходу до дизайну, гармонійному поєднанню форми, кольору, текстури й символіки. У практичному вимірі проаналізовано створення ескізів, 3D-візуалізацій, moodboard'ів, що демонструють варіанти модернізації традиційних форм плетіння. Автор дійшов висновку, що етнодизайн зачісок виступає не лише інструментом збереження нематеріальної культурної спадщини, а й ефективним засобом міжкультурного діалогу, здатним формувати нові змістовні fashion-тренди. Перспективним напрямом досліджень визначено інтеграцію цифрових технологій у дизайнерські практики, що дозволить створювати інноваційні етнообрази з глибоким культурним змістом.

Ключові слова: етнодизайн, плетіння, зачіска, семіотика, адаптація, традиція, міжкультурний діалог.

Yablochkina Yana. ETHNODESIGN HAIRSTYLE: ADAPTATION OF TRADITIONAL BRAIDED INTO A MODERN STYLE

The article explores hair ethnodesign as a unique direction in contemporary art and design, focusing on the adaptation of traditional hair braiding forms to current stylistic trends. The author emphasizes the importance of preserving cultural authenticity through the reinterpretation of ethnic elements in fashion design, avoiding cultural appropriation, and developing an ethical approach to the visualization of ethnocodes. The hairstyle is considered a component of visual identity, communicating symbolism, status, ritual significance, and historical heritage. The article analyzes the symbolism of the number of strands, color, and compositional structure of braiding in Slavic, African, and Indian cultures, revealing the semiotic meaning of the hairstyle as a sign of cultural identity. The importance of using complex research methods—iconographic, semiotic, comparative analysis, visualization, and AR/VR technologies—is emphasized for creating authentic images. The authors review the practices of leading designers (Alexander McQueen, Valentino) and Ukrainian fashion brands that integrate ethnic elements into contemporary hairstyles. Special attention is given to the issue of a visual-compositional approach to hair design, focusing on the harmonious combination of form, color, texture, and symbolism. From a practical perspective, the article examines the creation of sketches, 3D visualizations, and mood boards that demonstrate ways to modernize traditional braiding styles. The author concludes that hair ethnodesign serves not only as a tool for preserving intangible cultural heritage but also as an effective medium for intercultural dialogue, capable of shaping new meaningful fashion trends. A promising area for further research is the integration of digital technologies into design practices, enabling the creation of innovative ethnically inspired images with rich cultural meaning.

Key words: ethnodesign, braiding, hairstyle, semiotics, adaptation, tradition, intercultural dialogue.

Вступ. Актуальність теми етноелементів у зачісках у контексті сучасного дизайну зумовлена зростаючою увагою до ідентичності, культурної самобутності та пошуку унікальних візуальних кодів, які можуть підкреслити індивідуальність та належність до певної спільноти. У сучасному світі глобалізації та культурної взаємодії дизайнери все частіше звертаються до традиційних мотивів, зокрема етнічних форм зачісок, які стають не лише декоративними елементами, а й носіями глибокого смислу, символіки та історичних наративів. Використання етнодизайну в зачісках дозволяє зберегти культурну спадщину, актуалізувати традиції та інтегрувати їх у сучасний fashion-простір, формуючи нові тренди, які відрізняються глибиною змісту й унікальністю.

Зв'язок етноелементів із дизайном проявляється через зачіску як складову візуальної айдентики образу. Зачіска в дизайні – це не лише технічне оформлення волосся, а повноцінний дизайнерський елемент, який формує силует, створює настрої, підкреслює характер і стиль людини. Вона взаємодіє з одягом, аксесуарами та макіяжем, утворюючи цілісний fashion-образ, який сприймається як відображення особистості або культурного контексту. Зачіска із застосуванням етнічних мотивів має потенціал комунікувати історію, традиції і соціальні коди, таким чином посилюючи експресивність і автентичність візуального повідомлення.

Проблемне поле дослідження пов'язане з поверхневим або неетичним використанням етнічних мотивів у fashion-дизайні, що часто призводить до явища cultural appropriation (культурної апропріації) – запозичення елементів іншої культури без належного розуміння, поваги чи контексту, що веде до спрощення, стереотипізації і втрати автентичності. У протилежність цьому стоїть reinterpretation (переосмислення), коли традиційні мотиви інтегруються в сучасні образи з урахуванням їхнього культурного значення, адаптуючись до нових умов і створюючи діалог між минулим і сучасністю. Проблема полягає у пошуку балансу між збереженням культурної спадщини і творчою свободою дизайнера, щоб не

знецінити, а навпаки – примножити значення етноелементів у fashion.

Методи дослідження. Аналіз іконографії дозволяє дослідити візуальні образи та символи, притаманні різним етнічним традиціям зачісок, виявити їхнє значення та трансформації у сучасних fashion-образах. Порівняльний аналіз допомагає зіставити традиційні та сучасні варіанти зачісок, визначити спільне і відмінне, а також простежити процес адаптації. Метод візуалізації – створення образних моделей, ескізів і цифрових концептів – дає змогу експериментувати із формою, кольором і фактурою волосся в контексті етнодизайну. Семіотичний аналіз розкриває значення та символіку зачіски як знака, що несе інформацію про ідентичність, статус і культурний код, допомагає зрозуміти, як сприймається і трансформується цей знак у сучасному візуальному просторі.

Аналіз наукових джерел з етнодизайну, історії зачіски та символіки плетіння демонструє глибокий інтерес до збереження та трансформації традиційних культурних елементів у сучасному мистецтві та дизайні. Зокрема, у роботах І. Ляпкало та Т. Пашковської [1, с. 172] розглядається використання українських національних мотивів у моделюванні сучасних зачісок, що дозволяє усвідомити, як етнічні елементи інтегруються у fashion-дизайн, формуючи автентичний та водночас сучасний образ. Н. Чупріна, І. Гайова та К. Паламар [2, с. 3] вивчають етнодизайн як явище у проєктуванні костюма та індустрії моди, що підкреслює міждисциплінарний характер дослідження, де зачіска виступає одним із важливих елементів візуальної ідентичності.

О. Костюк [3, с. 28] звертає увагу на традиційну українську зачіску в контексті обрядовості, що розкриває глибоку символіку плетіння, пов'язану з соціальними та культурними функціями, що підкреслює значення історичного контексту для сучасних інтерпретацій. Дослідження І. Сиваш [4, с. 24] розкриває роль етнодизайну в художній культурі України XX – початку XXI століть, що сприяє розумінню процесів збереження та адаптації традиційних форм у сучасних візуальних

практиках. Крім того, робота О. Єжової, К. Пашкевич, Т. Струмінської та Я. Шибовської [5, с. 58] акцентує увагу на українському етнічному стилі в сучасному дизайні одягу, що підкреслює важливість комплексного підходу до впровадження етнічних мотивів у різні види fashion-продукції, у тому числі зачіски.

Водночас аналіз наявної літератури вказує на низку прогалин: відсутність системного візуально-композиційного підходу до дизайну зачісок, який би враховував не лише техніку плетіння, а й гармонійне поєднання форми, кольору, текстури та символіки в цілісному образі, а також недостатня адаптація етнічних мотивів до сучасних стилістичних форм, що часто призводить до поверхневого використання традицій без глибокого культурного осмислення. Це підкреслює необхідність подальших досліджень, які б інтегрували історико-культурний аналіз із творчими дизайнерськими практиками, сприяючи створенню автентичних, сучасних та змістовних fashion-образів із етнодизайнерським наповненням.

Мета статті полягає у дослідженні, як традиційні плетені форми трансформуються у сучасних fashion-образах, зберігаючи при цьому свою естетичну й символічну складову.

Результати. Етнодизайн зачісок як напрям сучасного мистецького й дизайнерського осмислення культурної спадщини передбачає глибоке переосмислення традиційних форм плетіння волосся, їхню адаптацію до потреб сучасного споживача та актуальних стилістичних тенденцій. Традиційні плетені форми – коси, вузли, вплетення декоративних елементів – історично виконували не лише естетичну, а й ритуальну, статусну й ідентифікаційну функції. У контексті сучасного дизайну зачіска розглядається не лише як частина стилізації, але як повноцінний візуальний код, що може комунікувати етнічну ідентичність, символізм, а також демонструвати міжкультурний синтез. Саме тому адаптація плетіння вимагає не механічного відтворення форм, а трансформації з урахуванням композиційних принципів, нових матеріалів і технік [6, с. 112].

Застосування етноелементів у зачісках, особливо в межах fashion-індустрії, актуалізує

питання етичного використання культурних кодів. Відповідальна адаптація традиційного плетіння передбачає не лише художню інтерпретацію, а й дослідження його семантики, символічної структури та соціокультурного контексту. У цьому процесі важливим є поєднання методів іконографічного аналізу, семіотичного підходу, візуального моделювання та сучасних цифрових технологій – зокрема 3D-візуалізації або AR/VR-платформ. Таким чином, етнодизайн зачісок стає міждисциплінарною практикою, що поєднує історико-культурні дослідження, дизайнерське мислення та новітні технології, сприяючи збереженню нематеріальної культурної спадщини у нових візуальних формах.

У візуальному мистецтві, традиційному костюмі та архівних фотографіях можна побачити різноманітні варіації плетіння волосся, які мають не лише естетичне, а й функціональне значення. Зокрема, у африканських культурах складні коси виконували ритуальні функції – вони сигналізували про належність до певного клану, соціальний статус або перехідний вік, а також захищали від негативних впливів [5, с. 59].

У слов'янських традиціях плетіння було невід'ємною частиною обрядовості: коса символізувала дівочу чистоту, молодість і готовність до заміжжя, а кількість прядей та спосіб їх переплетення мали магічний зміст.

У східних культурах, зокрема в індійських традиціях, зачіски з плетінням були не лише ознакою статусу, але й частиною повсякденного та святкового вбрання, що підкреслювало красу і жіночність. Архівні фото та етнографічні малюнки підтверджують, що плетіння у цих культурах виконувало ритуальні, статусні та декоративні функції, поєднуючи в собі символіку та практичність.

Наприклад, у візуальній антропології широко використовують фото африканських племен із традиційними косами, як на рис. 1 та рис. 2.

Слов'янські весільні портрети з багатопрядевими косами є важливим історико-культурним джерелом, що відображає глибокі традиції та символіку зачісок у контексті весільної обрядовості. У традиційній слов'янській

культури весільна коса не була просто естетичним елементом образу нареченої – вона виконувала комплекс соціальних, ритуальних і символічних функцій. Зазвичай весільна зачіска включала багатопрядеві коси, що складалися з трьох і більше перепланих пасм волосся, іноді доповнених стрічками, квітами або спеціальними прикрасами, такими як вінки чи намиста [1, с. 172].



Рис. 1-2. Традиційні зачіски з плетінням у представників африканських племен

Кількість прядей у косах не була випадковою: найчастіше використовували три-, п'ять- або сімпрядеві коси, де кожне пасмо мало своє символічне значення. Трипрядеві коси асоціювалися з триєдністю життя – молодість, родина і добробут, а також трьома стихіями або трьома головними богинями-охоронцями родини. П'ятипрядеві коси символізували п'ять основних елементів: землю, воду, вогонь, повітря та дух. Сімпрядеві плетіння вважалися особливо містичними і призначалися для важливих ритуалів, серед яких і весілля.

Весільні коси у слов'янських портретах часто були зображені дуже детально, що свідчить про високу цінність цього елемента в образі. Плетіння могло охоплювати не лише саму косу, а й формувати об'ємні композиції навколо голови, підкреслюючи статус нареченої та її готовність до нового етапу життя. Колір волосся та декорування зачіски стрічками або вінками також мали значення: червоні та білі кольори символізували любов, чистоту та життєву енергію (рис. 3).

Семіотика плетіння є надзвичайно насиченою і багаторівневою. Кількість прядей у косах часто має символічне навантаження – трипрядна коса, наприклад, у слов'янській культурі асоціюється з трійцею, трьома стихіями або життєвими етапами. Колір волосся

або додаткових прикрас підсилює цей знак: яскраві кольори у африканських плетених зачісках можуть символізувати приналежність до певного племені або свята, тоді як у слов'янських традиціях обмежувалась природна колірність, що підкреслювала автентичність і чистоту.



Рис. 3. Слов'янські весільні портрети з багатопрядевими косами

Розміщення плетіння на голові – спереду, збоку чи ззаду – також має своє значення, пов'язане із соціальним статусом чи життєвим станом. У семіотичному розумінні форма плетіння виступає як знаковий код, який передає інформацію про ідентичність людини, її роль у суспільстві та культурний контекст [3, с. 30].

Сучасна інтерпретація традиційних етноформ у fashion-образах набула значної популярності у світовій моді. Етнічні мотиви плетіння все частіше входять до колекцій провідних дизайнерів, таких як Alexander McQueen, Valentino та українські бренди, представлені на Ukrainian Fashion Week. У цих колекціях плетіння використовується не лише як декоративний елемент, а й як ключовий компонент композиції образу, що створює текстуру, об'єм і підкреслює індивідуальність. Наприклад, у шоу Alexander McQueen 2012 року зачіски з елементами складного плетіння поєднувалися із драматичними костюмами, створюючи цілісний візуальний наратив (рис. 4).



Рис. 4. Складне плетіння на показі Alexander McQueen, 2012 рік

На Ukrainian Fashion Week дизайнери активно експериментують із поєднанням традиційного українського плетіння з сучасними техніками, створюючи fashion-образи, які відображають національну ідентичність у глобальному контексті. Плетіння в таких образах виконує не лише естетичну функцію, а й стає засобом підкреслення глибинного культурного сенсу, інтегруючи етнокультурний код у сучасний стиль.

Етнодизайн зачісок на прикладі плетінь у колекціях Valentino вимагає етичного підходу до використання чужої культури. Важливо уникати культурного привласнення (cultural appropriation), коли етнічні мотиви застосовуються без поваги до їхнього історичного походження і глибинного значення, що часто призводить до спрощення, стереотипізації або втрати автентичності. Натомість інтерпретація традиційних форм у плетіннях Valentino здійснюється з глибоким розумінням культурного контексту, із врахуванням культурної спадщини та повагою до її носіїв [7, с. 68].

В колекціях бренду помітно, як етнічні мотиви органічно поєднуються з сучасним дизайнерським баченням, модернізуючи традиції, але зберігаючи їх символіку й естетику. Такий підхід сприяє розвитку міжкультурного діалогу, поваги до різноманітності культур та створенню автентичних, глибоких і привабливих fashion-образів, що не лише надихають,

а й підтримують цінність традиційних культурних практик (рис. 5).



Рис. 5. Зачіски з плетінням від Valentino

У межах практичних досліджень розробляються концептуальні моделі зачісок із адаптацією етнічних елементів. Це включає створення ескізів, moodboard'ів, макетів та 3D-візуалізацій, які демонструють різні варіанти інтеграції традиційних форм плетіння у сучасний стиль. Наприклад, поєднання класичних трьохпрядних кос із модерними техніками укладання та фарбування волосся дозволяє створювати об'ємні та текстурні зачіски, що відповідають запитам contemporary fashion. Серії фотозачісок з етнодизайнерським підходом демонструють, як можна зберегти символіку і водночас надати образу свіжості та індивідуальності [6, с. 114].

Таким чином, традиційні форми плетіння є не лише культурним феноменом із глибокою символікою, а й багатограним дизайнерським ресурсом для сучасної моди, який за умови етичного і творчого підходу відкриває широкі можливості для створення унікальних fashion-образів із глибоким змістом [8, с. 121].

Висновки. Проведений аналіз традиційних форм плетіння у контексті етнодизайну зачісок засвідчив їхню багатогранність як культурного феномену, що поєднує естетичні, ритуальні та символічні функції. Дослідження семіотики плетіння розкрило глибоке значення кількості прядей, кольору та розміщення кос як знакових

елементів, що передають культурний код та ідентичність носія.

Сучасна інтерпретація етноформ у fashion-образах, зокрема в роботах провідних дизайнерів, свідчить про важливість збереження культурної автентичності та етичного підходу до адаптації традиційних мотивів, що дозволяє уникнути культурного привласнення і сприяє міжкультурному діалогу. Водночас виявлено певні лакуни, зокрема недостатній розвиток візуально-композиційного підходу та потребу у більш глибокій адаптації етнічних мотивів до сучасних форм.

Перспективним напрямом подальших досліджень є інтеграція технологій доповненої

та віртуальної реальності у процес проектування зачісок, що відкриває нові можливості для експериментів із формою, текстурою та композицією, а також покращує візуалізацію етнодизайну. Крім того, крос-культурний аналіз дозволить більш комплексно дослідити взаємодію різних етнічних традицій у сучасній моді, сприяючи розвитку етичних стандартів і глибшому розумінню культурного контексту. Таким чином, поєднання традиційних знань із сучасними технологіями та міждисциплінарним підходом відкриває широкі перспективи для подальшого розвитку етнодизайну зачісок у fashion-індустрії.

Література:

1. Ляпкало І. О., Пашковська Т. А. (2016). Використання українських національних мотивів у моделюванні сучасних зачісок. *Тези доповідей XV Всеукраїнської наукової конференції молодих учених та студентів "Наукові розробки молоді на сучасному етапі". Т. 1 : Секція "Нові наукомісткі технології виробництва матеріалів, виробів широкого вжитку та спеціального призначення"*, м. Київ, 28-29 квітня 2016 р. Київ: КНУТД, 2016. С. 172.
2. Чупріна Н.В., Гайова І.Л., Паламар К.І. Етнодизайн та його реалізація в сучасному проектуванні костюма та індустрії моди. *Технології та дизайн*. 2016. № 3 (20). С. 1–10.
3. Костюк О. П. Традиційна зачіска українців у контексті ініціації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 2. С. 27–31.
4. Сиваш І.О. Мистецтво етнодизайну в художній культурі України ХХ – початку ХХІ ст. : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ: НАКККІМ, 2019. 210 с.
5. Єжова О. В., Пашкевич К. Л., Струмінська Т. В., Шибовська Я. Я. Український етнічний стиль в сучасному дизайні одягу. *Дизайн, візуальне мистецтво та творчість: сучасні тенденції та технології Т. 1:* матеріали І міжнар. наук.-техн. конф., м. Запоріжжя, 12 грудня 2022 р. Запоріжжя: ЗНУ, 2022. С. 57-60.
6. Чупріна Н., Терещенко О. Орнаментика в сучасному етнодизайні одягу: розвиток та доцільність застосування. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 75, т. 3. С. 111–120.
7. Скасків О. О. Адаптація художньо-образних властивостей традиційного мистецтва у розробці колекцій сучасного одягу : дипломна магістерська робота за спеціальністю 022 Дизайн. Київ : КНУТД, 2022. 151 с.
8. Сиваш І. О. Етнодизайн – важливий чинник консолідації українського суспільства в умовах війни. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 3. С. 120–123.

References:

1. Liapkalo, I. O., & Pashkovska, T. A. (2016). Vykorystannya ukrayins'kykh natsional'nykh motyviv u modelyuvanni suchasnykh zachisok [The use of Ukrainian national motifs in modeling modern hairstyles]. In *Proceedings of the 15th All-Ukrainian Scientific Conference of Young Scientists and Students "Scientific Developments of Youth at the Present Stage" Vol. 1, Section: "New High-Tech Technologies for the Production of Materials, Consumer and Special Purpose Products"*, (p. 172). Kyiv: KNUTD. https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/2563/1/20160428-29_%D0%A2%D0%95ZY_V1_P172.pdf [in Ukrainian].
2. Chuprina, N. V., Haiova, I. L., & Palamar, K. I. (2016). Etnodyzayn ta yoho vprovadzhennya v suchasnyy dyzayn kostyuma ta industriyu mody [Ethnodesign and its implementation in modern costume design and the fashion industry]. *Technologies and Design*, 3(20), 1–10. [in Ukrainian].
3. Kostiuk, O. P. (2020). Tradytsiyna zachiska ukrayintsiv u konteksti initsiatsiyi [Traditional Ukrainian hairstyle in the context of initiation]. *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 27–31. [in Ukrainian].
4. Syvash, I. O. (2019). *Mystetstvo etnodyzaynu v khudozhniy kul'turi Ukrayiny XX – pochatku XXI stolittya: dys. ... kand. mystetstvosnav. : 26.00.01. [The art of ethnodesign in the artistic culture of Ukraine*

in the 20th – early 21st century (Doctoral dissertation in Art Studies, specialty 26.00.01). Kyiv: NAKKKIM. [in Ukrainian].

5. Yezhova, O. V., Pashkevych, K. L., Struminska, T. V., & Shybovska, Ya. Ya. (2022). Ukrayins'kyy etnichnyy styl' v suchasnomu dyzayni odyahu [Ukrainian ethnic style in modern clothing design]. In *Design, Visual Arts and Creativity: Current Trends and Technologies (Vol. 1): Proceedings of the 1st International Scientific and Technical Conference*, (pp. 57–60). Zaporizhzhia: ZNU. <https://doi.org/10.5281/zenodo.7489091> [in Ukrainian].

6. Chuprina, N., & Tereshchenko, O. (2024). Ornamentatsiya v suchasnomu odyazi, etnodyzayn: rozvytok ta dotsil'nist' zastosuvannya [Ornamentation in modern clothing ethnodesign: Development and feasibility of application]. *Current Issues in the Humanities*, 75(3), 111–120. [in Ukrainian].

7. Skaskiv, O. O. (2022). *Adaptation of artistic and figurative features of traditional art in the development of modern clothing collections (Master's thesis, specialty 022 Design)*. Kyiv: KNUTD. [in Ukrainian].

8. Syvash, I. O. (2022). Etnodyzayn yak vazhlyvyi faktor konsolidatsiyi ukrayins'koho suspil'stva u voyennyi chas [Ethnodesign as an important factor in the consolidation of Ukrainian society during wartime]. *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 120–123. [in Ukrainian].

Стаття надійшла: 10.06.2025

Прийнято: 22.06.2025

Опубліковано: 06.10.2025

Наукове видання

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 3, 2025

Issue 3, 2025

Засновано у 2021 році
Видання виходить 6 разів на рік

Мови видання: українська, англійська, французька, німецька, іспанська, польська

Коректор *І. М. Чудеснова*
Комп'ютерне верстання *М. С. Михальченко*

Підписано до друку 29.08.2025 р.
Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 19,53. Зам. № 0925/722.
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.