

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС
UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 4
Issue 4



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 (Kaczmarzka 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, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, головний науковий співробітник Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України.

ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ:

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

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

Науковий журнал «Український мистецтвознавчий дискурс»
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

Бабкіна О. І., Бабкіна М. І. ЄДНІСТЬ ВЕРБАЛЬНО-ВІЗУАЛЬНОЇ ІНФОРМАЦІЇ У ДИЗАЙНІ ДРУКОВАНИХ ВИДАНЬ..	8
Белікова А. В., Здор О. Г., Лихолат О. В. АРТБУК ЯК ІНСТРУМЕНТ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ЛОКАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ (НА ПРИКЛАДІ ПРОЄКТУ «ПРОСКУРІВ. ДНІ І НОЧІ»).	17
Ван Хань, Кривуц С. В. СТАЛИЙ РОЗВИТОК ЯК ОСНОВНА СКЛАДОВА РЕГЕНЕРАТИВНОГО ДИЗАЙНУ У ФОРМУВАННІ ОБ'ЄКТІВ ТИМЧАСОВОЇ АРХІТЕКТУРИ (НА ПРИКЛАДІ ДИЗАЙНУ КИТАЙСЬКИХ ТИМЧАСОВИХ БАМБУКОВИХ ПАВІЛЬЙОНІВ).	33
Гринько Д. О. ПРОЄКТУВАННЯ БАНКНОТ: БЕЗПЕКОВІ РІВНІ, ЕРГОНОМІКА ВИКОРИСТАННЯ, ВІЗУАЛЬНА СИСТЕМА.	40
Дмитренко Н. В. ПРОЯВИ СТИЛЮ ШИНУАЗРІ В ОЗДОБЛЕННІ САДОВО-ПАРКОВОГО АНСАМБЛЮ «САМЧИКИ» НА ХМЕЛЬНИЧЧИНІ.	49
Іванова М. С., Силенко Ю. В. ІМЕРСИВНІ ВИСТАВКИ ЯК ПРОСТІР ІННОВАЦІЙ У СФЕРІ МУЛЬТИМЕДІЙНОГО ДИЗАЙНУ УКРАЇНИ.	58
Корпанюк Ю. В. ОРНАМЕНТАЛЬНІ МОТИВИ, КОМПОЗИЦІЙНІ ТА ТЕХНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ У ВИРОБАХ ХУДОЖНЬОГО ДЕРЕВА ДИНАСТІЇ НАРОДНИХ МАЙСТРІВ ШКРІБЛЯКІВ-КОРПАНЮКІВ.	68
Левицький А. С. ПИТАННЯ АВТЕНТИЧНОСТІ ТА КОМПЛЕКСНОГО ЗБЕРЕЖЕННЯ ДЕКОРАТИВНИХ ЕЛЕМЕНТІВ БУДІВЕЛЬ ПРИ РЕСТАВРАЦІЇ ПАМ'ЯТОК АРХІТЕКТУРИ.	77
Литвиненко В. С., Трачук В. А., Шерстинюк А. М. ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ НАД ПЕЙЗАЖЕМ НА ПЛЕНЕРІ В ЖИВОПИСІ.	85
Первих І. І. ТИПОЛОГІЯ ЗАСОБІВ HAND MADE У СУЧАСНОМУ ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ: ПІДХОДИ, МАТЕРІАЛИ, ТЕХНІКИ.	97
Піддубна О. М., Куниця Г. В., Гаврош О. І. ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА ХХІ СТОЛІТТЯ: ОСНОВНІ КОНЦЕПЦІЇ ТА ПІДХОДИ ДО РОЗВИТКУ.	106
Растворов І. С. АСПЕКТИ ДИЗАЙНУ ЛЮДСЬКОГО СЕРЕДОВИЩА БУДІВЕЛЬ ЗВО КИЄВА 1970–1991-Х РР. ТА ЇХ ДОСТУПНОСТІ ДЛЯ МАЛОМОБІЛЬНИХ ГРУП НАСЕЛЕННЯ.	114
Сбітнєва Н. Ф. МЕТАМОДЕРН В УКРАЇНСЬКОМУ ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ (НА ПРИКЛАДІ КОРПОРАТИВНОЇ АЙДЕНТИКИ).	124
Сорокін Б. О. ПАРТИСИПАТИВНЕ МИСТЕЦТВО ТА ІНСТИТУЦІЙНА КРИТИКА: ТОЧКИ ПЕРЕТИНУ ТА ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ.	133
Струс А. С. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ АНАЛІЗУ ВІЗУАЛЬНОЇ МОВИ ВОЄННОГО ПЛАКАТУ.	139

Чмелик І. В.

АРТ-ПРАКТИКИ ЯК ЧИННИК АДАПТАЦІЇ ТА ВІДНОВЛЕННЯ ЗАХИСНИКІВ
(НА ПРИКЛАДІ ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА).....149

Школьна О. В., Полтавець Н. В., Ситник В. С.

РІЗНОВИДИ ФОРМ ТОНКОКЕРАМІЧНИХ ТЕРІНІВ УКРАЇНИ
XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ.....158

Юрова Т. М.

АСОЦІАТИВНА ТА РЕКОНСТРУКТИВНА ФОТОГРАФІЇ МАНЕКЕНІВ
ЯК ФОРМИ ФОТОТЕРАПІЇ У РЕАБІЛІТАЦІЇ ПОСТРАЖДАЛИХ
ІЗ БОЙОВИМИ ПСИХІЧНИМИ ТРАВМАМИ.....170

CONTENTS

Babkina Oleksandra, Babkina Maiya UNITY OF VERBAL AND VISUAL INFORMATION IN THE DESIGN OF PRINTED PUBLICATIONS.....	8
Bielikova Anastasiia, Zdor Oksana, Lykholat Olena ARTBOOK AS A TOOL FOR PRESERVING AND POPULARIZING LOCAL CULTURAL HERITAGE (ON THE EXAMPLE OF THE PROJECT "PROSKURIV. DAYS AND NIGHTS").....	17
Wang Han, Kryvuts Svitlana SUSTAINABLE DEVELOPMENT AS A MAIN COMPONENT OF REGENERATIVE DESIGN IN THE FORMATION OF TEMPORARY ARCHITECTURE OBJECTS (USING THE EXAMPLE OF THE DESIGN OF CHINESE TEMPORARY BAMBOO PAVILIONS).....	33
Hrynko Dmytro BANKNOTE DESIGN: SECURITY LEVELS, ERGONOMICS OF USE, VISUAL SYSTEM.....	40
Dmytrenko Nataliia MANIFESTATIONS OF THE CHINOISERIE STYLE IN THE DECORATION OF THE SAMCHYKY ENSEMBLE IN THE KHMELNYTSKYI REGION.....	49
Ivanova Marharyta, Sylenko Yuliia IMMERSIVE EXHIBITIONS AS A SPACE OF INNOVATION IN THE FIELD OF MULTIMEDIA DESIGN IN UKRAINE.....	58
Korpaniuk Yurii ORNAMENTAL MOTIFS, COMPOSITION AND TECHNOLOGICAL FEATURES IN THE FOLK WOODCARVING ARTWORKS OF SHKIBLIAK-KORPANIUK'S ARTISAN DYNASTY.....	68
Levytskyi Andrii ISSUES OF AUTHENTICITY AND COMPREHENSIVE PRESERVATION OF DECORATIVE ELEMENTS OF BUILDINGS IN THE RESTORATION OF ARCHITECTURAL MONUMENTS.....	77
Lytvynenko Vladyslav, Trachuk Viktor, Sherstinyuk Antonina CHARACTERISTICS OF WORKING ON THE OUTDOOR LANDSCAPE IN PAINTING.....	85
Pervykh Ivanna TYPOLOGY OF HAND-MADE TOOLS IN CONTEMPORARY GRAPHIC DESIGN: APPROACHES, MATERIALS, TECHNIQUES.....	97
Piddubna Oksana, Kunytsia Hlib, Havrosh Oksana THE HISTORY OF ART HISTORY OF THE XXI CENTURY: BASIC CONCEPTS AND APPROACHES TO DEVELOPMENT.....	106
Rastvorov Iliia ASPECTS OF HUMAN ENVIRONMENT DESIGN IN UNIVERSITY BUILDINGS OF KYIV (1970–1991) AND THEIR ACCESSIBILITY FOR PEOPLE WITH LIMITED MOBILITY.....	114
Sbitnieva Nadiia METAMODERNISM IN UKRAINIAN GRAPHIC DESIGN (ON THE EXAMPLE OF CORPORATE IDENTITY).....	124
Sorokin Borys PARTICIPATORY ART AND INSTITUTIONAL CRITIQUE: POINTS OF INTERSECTION AND PROBLEMS OF INTERACTION.....	133

Strus Andrii THEORETICAL AND METHODOLOGICAL FOUNDATIONS FOR THE ANALYSIS OF THE VISUAL LANGUAGE OF WARTIME POSTERS.....	139
Chmelyk Iryna ART PRACTICES AS A FACTOR OF ADAPTATION AND RECOVERY OF DEFENDERS (ON THE EXAMPLE OF IVANO-FRANKIVSK).....	149
Shkolna Olga, Poltavets Natalia, Sytnyk Volodymyr VARIETIES OF FORMS OF FINE CERAMIC POTTERIES OF UKRAINE IN THE 19TH – EARLY 20TH CENTURIES.....	158
Yurova Tetiana ASSOCIATIVE AND RECONSTRUCTIVE PHOTOGRAPHY OF MANNEQUINS AS A FORM OF PHOTOTHERAPY IN THE REHABILITATION OF VICTIMS OF COMBAT PSYCHOLOGICAL TRAUMA.....	170

Бабкіна Олександра Ігорівна,

здобувач вищої освіти

Національного університету «Львівська політехніка»

ORCID ID: 0000-0002-7039-4418

babkina_o@ukr.net

Бабкіна Майя Іванівна,

кандидат педагогічних наук, доцент,

доцент кафедри іноземних мов

гуманітарно-соціального спрямування

Національного університету «Львівська політехніка»

ORCID ID: 0000-0002-6403-2226

babkina_m@ukr.net

ЄДНІСТЬ ВЕРБАЛЬНО-ВІЗУАЛЬНОЇ ІНФОРМАЦІЇ У ДИЗАЙНІ ДРУКОВАНИХ ВИДАНЬ

Метою дослідження є окреслення особливостей єдності вербально-візуальної інформації у друкованих виданнях на основі аналізу історичного становлення та сучасних форм подачі.

Методологія включає методи двох рівнів: емпіричного (спостереження, опис) та теоретичного (аналіз, систематизація, теоретико-аналітичний метод, дефінітивний аналіз, конкретизація термінів; мистецько-історичний, формальний, семіотичний та контент аналіз аналогів).

У статті визначено актуальність вербально-візуального вираження інформації як способу сучасної комунікації, соціальності та культурного розвитку. Сформульовано загальні відомості, визначення вербальної, візуальної інформації та їх синтезу у друкованих виданнях як гармонійне поєднання словесно-зображального тексту, концептуальна, естетична та смислова єдність, що сприяє цілісності сприйняття інформації, швидшому і кращому її розумінню. Здійснено огляд історичного розвитку друкованих видань із синтезом візуальної та вербальної інформації – від рукописних книг до впливу футуризму, виділено ключові особливості і засоби (ліквідація мистецьких меж, доступність, ширша чуттєва привабливість та конотації, звуконаслідування, поезомалярство, словесно-зорові образи (шрифти і композиції як інструменти), структурування тексту та різне прочитання (зліва вправо, зигзагом, акровірш, кросворд, паліндром)). Проаналізовано сучасні форми (артбуки, комікси) із єдністю вербально-візуальної інформації та їх особливості, засоби (естетична й інформативна цілісність, ілюстрація, типографіка, інфографіка, мультимодальність, мультисенсорність, звуконаслідування, застосування кольору, символів, графічних знаків узгоджених з вербальним). Виявлено загальні особливості єдності вербально-візуальної інформації у друкованих виданнях: цілісність форми і змісту, мультимодальність, структура, метафоричність, мультисенсорність, сприйняття швидшому й ширшому розумінню змісту, образно-асоціативному, емоційному та освітньому розвитку. Окреслено перспективними дослідження артбуків, коміксів із синтезом візуально-вербальної інформації у подачі освітнього контенту (об'ємної інформації, правил, наукових робіт тощо), а також мультисенсорних форм інформації у друкованих виданнях.

Ключові слова: дизайн друкованих видань, єдність вербально-візуальної інформації, інфографіка, типографіка, ілюстрація, артбук, комікс.

Babkina Oleksandra, Babkina Maiya. UNITY OF VERBAL AND VISUAL INFORMATION IN THE DESIGN OF PRINTED PUBLICATIONS

The aim of the study is to outline the peculiarities of the unity of verbal and visual information in printed publications based on an analysis of historical development and contemporary forms of presentation.

The methodology includes two levels of methods: empirical (observation, description) and theoretical (analysis, systematization, theoretical-analytical method, definitive analysis, concretization of terms; art-historical, formal, semiotic, and content analysis of analogues).

The article defines the relevance of verbal and visual expression of information as a means of modern communication, sociality, and cultural development. It formulates general information, definitions of verbal and

visual information, and their synthesis in printed publications as a harmonious combination of verbal and visual text, conceptual, aesthetic, and semantic unity, which contributes to the integrity of information perception and faster and better understanding. A review of the historical development of printed publications with a synthesis of visual and verbal information is carried out – from handwritten books to the influence of futurism, key features and means are highlighted (elimination of artistic boundaries, accessibility, broader sensory appeal and connotations, sound imitation, poetic painting, verbal-visual images (font and composition as tools), text structuring, and different readings (left to right, zigzag, acrostic, crossword, palindrome)). Contemporary forms (art books, comics) with a unity of verbal and visual information and their features, means are analysed (aesthetic and informative integrity, illustration, typography, infographics, multimodality, multisensoryity, sound imitation, use of colour, symbols, graphic signs consistent with verbal ones). The general features of the unity of verbal and visual information in printed publications are identified: integrity of form and content, multimodality, organisation, metaphoricity, multisensoryity, promotion of faster and broader understanding of content, figurative-associative, emotional and educational development. Promising research areas include art books, comics with a synthesis of visual and verbal information in the presentation of educational content (voluminous information, rules, scientific works, etc.), as well as multisensory forms of information in printed publications.

Key words: *design of printed publications, unity of verbal and visual information, infographics, typography, illustration, art book, comic book.*

Вступ. У сучасному мистецькому та інформаційному просторі зростає тенденція вербально-візуальних засобів як основи комунікації, соціального та культурного розвитку. У друкованих виданнях вербальний текст взаємодіє з візуальним, посилюючи сприйняття. Розвиток інформаційного простору та технологій актуалізує потребу у нових формах висвітлення повідомлення, що сприяє експериментам у книжковій галузі. Візуальність як доповнення вербальності є ефективним методом передачі інформації у контекстах:

1. Соціокультурному: передає культурні цінності та ідентичність.

2. Комунікаційному: привертає увагу і зрозуміло, лаконічно передає повідомлення. Людина швидше та краще сприймає інформацію візуально. Графічна література (комікси, артбуки) стає популярною.

3. Соціальному: швидко взаємодіє та впливає на споживача.

Тому для створення інформаційно конкурентоспроможної друкованої продукції митці звертаються до синтезу візуальних та вербальних засобів.

Мета: виявити особливості єдності вербально-візуальної інформації у друкованих виданнях на основі аналізу історичного становлення та сучасних форм подачі.

Завдання: 1. Сформулювати визначення вербальної, візуальної інформації та їх синтезу у друкованих виданнях; 2. Проаналізувати

історичний розвиток видань із єдністю візуальної та вербальної інформації; 3. Окреслити сучасні форми синтезу візуальної та вербальної інформації; 4. Виявити особливості єдності вербально-візуальної інформації у друкованих виданнях.

Матеріали та методи. На емпіричному рівні використано методи спостереження та опису для збору первинної інформації. На теоретичному рівні використано методи аналізу, систематизації, узагальнення теоретичних даних для окреслення сутності, дефініцій, засобів, особливостей та перспектив розвитку єдності вербально-візуального тексту у друкованих виданнях. Теоретико-аналітичний метод та дефінітивний аналіз застосовано для окреслення актуальності візуально-вербальної інформації, визначення й конкретизації термінів (друковане книжкове видання, вербальна, візуальна інформація) та авторського конституювання поняття синтезу візуальної та вербальної передачі інформації; мистецько-історичний, формальний, семіотичний та контент аналіз аналогів – для огляду етапів розвитку, окреслення особливостей, підходів та засобів друкованих видань із синтезом візуально-вербальної інформації від рукописних книг, авангардних течій до сучасних форм (артбуки, комікси, інфографіка, типографіка); системно-узагальнюючий метод – для визначення загальних особливостей та функцій єдності вербально-візуальної інформації у друкованих виданнях.

Результати. Синтез візуально-вербального тексту як засіб, що сприяє кращому зчитуванню, доланню інформаційної перенасиченості й розсіяності, привернення уваги, створення мистецького продукту розглядає А. Рудченко [1], а С. Підопригора – як засіб сучасної комунікації та культурного розвитку [2, с. 65–73; 3, с. 44–50], та Т. Ковальова – як цілісну структуру передачі інформації [4, с. 125–129].

Історичний розвиток візуально-вербального тексту від рукописних книг до авангарду, що сприяють його організованості, швидкому сприйняттю, емоційній взаємодії, аналізують О. Ільницький [5], С. Холодинська [6], А. Алтухова, К. Сорока [7], О. Копецька [8].

Сучасні форми синтезу візуально-вербальної інформації у друкованих виданнях (арт-бук, комікс) з ліквідацією мистецьких меж, мультимодальністю розглядають С. Підопригора [2, с. 65–73; 3, с. 44–50], Г. Онкович, А. Онкович [9], А. Онищенко [10, с. 80–82]. Ілюстрацію як засіб глибшого розкриття вербального змісту, естетичного збагачення та емоційного, культурного розвитку аналізують Д. Вечерова, Т. Фокіна [11, с. 33–35], К. Мукосієнко, О. Гальчинська, О. Кравченко [12, с. 239], М. Токар [13, с. 220–233].

Для видання важливими є зміст, вербальне й візуальне оформлення, композиція й художньо-поліграфічна цілісність. *Друковане книжкове видання* – цілісна структура передачі інформації щонайменше на двох рівнях: візуальному та вербальному [4]. *Вербальна передача інформації у друкованих виданнях* – словесне відтворення тексту, а *візуальна*

передача інформації – невербальні засоби увиразнення тексту. А отже, *синтез візуальної та вербальної передачі інформації* – гармонійне поєднання словесно-зображального тексту, концептуальна, естетична та смислова єдність, що втілює цілісність і краще сприйняття інформації.

Перші книги з вербальним та візуальним текстом є рукописні книги. Наприклад, устав Остромирового Євангеліє та «Ізборник Святослава». Характерним є використання буквниць (прикрашені початкові літери глави), зооморфних, геометричних, рослинних мотивів у заставках (рис. 1).

На розвиток книг із вербально-візуальною єдністю вплинули течії авангарду, зокрема футуризм із особливостями синтезу мистецтв, використанням геометричних форм, динаміки, типографіки, розширеної чуттєвої привабливості, мультисенсорними підходами передачі інформації, почуттів через звуконаслідування. Прикладом є «Zang Tumb Tumb», де у типографіці, формотворенні відтворюються звуки вибухів, їх гучність та рух (рис. 2).

Синтез мистецтв, візуального та вербального були поширеними у творчості українських футуристів. Зокрема можна виділити М. Семенка, А. Чужого, П. Ковжуна, В. Кричевського та ін. Михайль Семенко застосовував «поеземалярство» як єдність словесної та візуальної творчості через графіку і літери [14]. Особливостями у картках «Каблепоема за океан» та «Моя мозаїка» є: відхід від логічного сприймання; використання червоного кола для акценту; різне прочитання (зліва вправо, зигзаг, паліндром) через розділення



Рис. 1. Остромирове Євангеліє і «Ізборник Святослава», 1973.

URL: <http://surl.li/sptoc>



Рис. 2. «ZANG TUMB TUMB», 1914, Маринетті. URL: <http://surl.li/sraes>

тексту горизонтальними й вертикальними лініями, акровіршами, що візуально втілює інтонацію та темп; побудова як кросворд; об'єднання композиції в цілісну структуру засобом червоної рамки; монтаж; створення додаткових конотацій (рис. 3).

Андрій Чужий у творі «Ведмідь полює за сонцем» компоував вербальний текст у формі силуетів, образів, наприклад, kota. Павло Ковжун був прихильником заповнення композиції та поєднання шрифтів із зображеннями народного мистецтва. У обкладинці

«Нова генерація», № 6, 1929 р., поєднує шрифтові динамічні смуги із зображенням птахів народної творчості. Василь Кричевський як майстер роботи зі шрифтами в обкладинці трилогії «Будівлі» Бажана застосовує лаконічні геометричні форми, шрифт як продовження зображень будівель, що збалансовує композицію (рис. 4).

Загальними особливостями синтезу візуального і вербального мистецтва у виданнях футуристів є: 1. усунення меж між мистецтвами [5, с. 34]; 2. доступність для мас;



Рис. 3. «Моя мозаїка», «Каблепоема за океан», 1922, Семенко. URL: <http://surl.li/srrjz>



Андрій Чужий

Павло Ковжун

Василь Кричевський

Рис. 4. «Ведмідь полює за сонцем», Чужий; «Нова генерація», Ковжун; «Будівлі», Кричевський. URL: <http://surl.li/srrjz>

3. швидкий вплив; 4. ширша чуттєва привабливість, мультисенсорні підходи, звуконаслідування; 5. типографіка та словесно-зорові образи; 6. шрифт, композиція, структура як основні інструменти.

Через історичний розвиток синтезу вербального та візуального інформаційний дизайн друкованих видань вийшов на новий рівень передачі та сприйняття інформації. Виокремлюємо ключові переваги: 1. залучення уваги; 2. швидке сприйняття; 3. доступність, краще розуміння, додаткові конотації; 4. структурування інформації; 5. емоційна взаємодія читача з текстом.

Через культурну трансформацію поч. ХХ ст. з'являються сучасні форми друкованих видань (комікси, артбуки) із ліквідацією мистецьких меж, важливістю вербального і візуального тексту для розуміння змісту [2].

Артбук характеризується концептуальною, естетичною, смисловою цілісністю, інтермедіальним зв'язком вербального і візуального, мультимодальністю, що поєднує книги для читання та «книги для очей» [2].

Виокремлюємо засоби та складові синтезу вербального та візуального компоненту у сучасних артбуках:

1. Ілюстрація, що інформаційно підсилює та естетично збагачує, покращує сприйняття.

Ілюстрація розвиває асоціативне мислення, культуру особистості [12, с. 239], емоційність, тому важлива серед дитячих книг [11; 13]. Наприклад артбук «Емоції Гастона». Засобами ілюстрації, які сприяють вербально-візуальній взаємодії, втіленню емоцій, структурі сприйняття та поглибленню смислів, є: колір, форма, лінія, рух, ритм, міміка, іконічні й символічні знаки, стилізація, композиція, символіка (рис. 5).

2. Типографіка, що є вербальним й ілюстративним образом. Наприклад, вираження емоцій через типографіку: натхнення («Боб. Художник»), катастрофи («Господиня»), напруги («Мороки»). Засобами типографіки, які сприяють вербально-візуальній взаємодії, асоціативності, передачі концепції, настрою, структури, є: шрифт, кегль, жирність, курсив, колір, форма, рух, розташування, інтервали (рис. 6).

Також, вербальний текст компонується у формі візуального образу. Наприклад: артбук «Зоопарк Бембо», який проілюстрований через літери назв тварин; артбук «Я так бачу», де речення є частиною форми образу ока тощо (рис. 7).

3. Інфографіка. Схеми, таблиці, діаграми, мапи, навігація тощо для взаємодоповнення, передачі великого обсягу інформації, її організації й структуруванню. Наприклад артбук «Куди і звідки» (рис. 8).



Рис. 5. «Емоції Гастона», Шін Орелі Ш'єн Шо.
URL: <http://surl.li/sxbmo>



Рис. 6. «Боб. Художник». URL: <http://surl.li/swbku>.
«Господиня». URL: <http://surl.li/srrvf>. «Мороки». URL: <http://surl.li/swbkd>



Рис. 7. «Зоопарк Бембо». URL: <https://www.devicq.com/bembo-zoo>.
«Я так бачу». URL: <https://agrafkastudio.com/ya-tak-bachu-i-see-that>

4. Звуконаслідування для розширення чуттєвого сприйняття. Колір, форма, лінія, композиція (розташування, рух, масштаб тощо) графічних знаків, слів позначають характер акустичних сигналів та вербальної інформації (рис. 9).

5. Композиційна та смислова єдність візуальної і вербальної інформації.

Комікс як жанр характеризується: синтезом вербальних і візуальних компонентів, де зображення вказує простір сюжету, а текст – часове існування [10]; мультимодальністю; акцентом на дії; прямою мовою у філактері [9]. Виокремлюємо засоби коміксу із синтезом візуальної і вербальної інформації:

1. Текстові блоки та пряма мова у філактері, що є вербальним компонентом і композиційно та за формою взаємодіє із візуальним.

2. Звуконаслідування (наприклад звук вибуху «BOOM!») за допомогою літер та їх форми, кольору, посилюючи емоційну та інформаційну складову (рис. 10).

3. Колір, що розкриває вербальний зміст (колір текстових хмар, слів) для акценту, висвітлення приналежності, емоцій і характеру повідомлення.

4. Графічний знак та символи є умовними позначеннями образу, ідеї, які узгоджені із вербальним, викликаючи асоціації. Наприклад графічні символи Супермена та Бетмена, які прикріплені до текстових хмар-реплік супергероїв (рис. 11).

Загальними особливостями єдності вербально-візуальної інформації у друкованих виданнях є:



Рис. 8. «Куди і звідки», Романишин, Лесів, 2020. URL: <https://agrafkastudio.com/work>



Рис. 9. Звуконаслідування. «Голосно, тихо, пошепки», Романишин, Лесів.
URL: <http://surl.li/swzxj>. «Туптуп», Дамірон, Піно

інформації (схеми, таблиці, діаграми тощо); е) звуконаслідування; є) колір, графічні знаки, символи як умовні позначення, узгодженні з вербальним контентом, для смислового акценту, асоціативного зв'язку із змістом, створення настрою; ж) естетична, інформативна та смислова цілісність.

4. Містить особливості: швидкого, зрозумілого, естетичного та цілісного підходу

передачі й сприйняття інформації; мульти-сенсорності; емоційної взаємодії; образно-асоціативного, емоційного та освітнього розвитку.

Перспективами є дослідження артбуків, коміксів як нових жанрів із синтезом візуально-вербальної інформації в освітньому контенті, а також мультисенсорних форм передачі інформації у друкованих виданнях.

Література:

1. Рудченко А. Візуалізація як тренд у сучасних конвергентних медіа. *Збірники наукових праць професорсько-викладацького складу ДонНУ імені Василя Стуса*, 2017. С. 68–69.
2. Підпригора С. Артбук «Мороки» О. Михеда: специфіка синтезу вербального та візуального образів. *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*, 14, 2020. С. 65–73.
3. Підпригора С. Артбук у просторі літератури: художні особливості. *Науковий часопис НПУ ім. Драгоманова. Серія 8*. Вип. 10, 2018. С. 44–50.
4. Ковальова Т. Ефективність візуального наповнення книги (на прикладі видання «Суми. Нове життя старих вулиць»). *Журналістика*, № 14(39), 2015. С. 125–129.
5. Ільницький О. Український футуризм (1914–1930). Перекл. з англ. Тхорук Р. Львів: Літопис, 2001. 456 с.
6. Холодинська С. «Поеземалярство» М. Семенка: футуристичний експеримент у контексті видової структури мистецтва. *Вісник Маріупольського державного університету. Сер.: Філософія, культурологія, соціологія*, №14, 2017. С. 173–181.
7. Алтухова А., Сорока К. Історичні аспекти розвитку художнього оформлення книги та книжкової ілюстрації. Прага: InterCof, 2022. С. 220–224. URL: <https://surl.li/twdbhr>
8. Копецька О. Артбук як різновид нішевих видань. *Наукові записки Інституту журналістики*, Т. 55, 2014. С. 66–69.
9. Онкович Г., Онкович А. Комікс як медіатекст. Київ, 2018. URL: https://www.researchgate.net/publication/329963684_Komiks_ak_mediatekst
10. Онищенко А. Комікс на межі вербального та візуального: роль читача та особливості цілісно-сюжетного прочитання. Слово і невисловлюване: *тези дванадцятої міжнародної наукової конференції «Філософія. Нове покоління»*. Київ, НаУКМА, 23-24 березня 2017 р. С. 80–82.
11. Вечерова Д., Фокіна Т. Вплив ілюстративного оформлення художніх видань на реципієнтів. *Сучасна гуманітарна наука в інтерпретації молодих дослідників (до 200-річчя К. Ушинського)*: збірник доповідей учасників всеукраїнської студентсько-учнівської науково-практичної он-лайн конференції, Київ: НУБІП України, 2023. С. 33–35.
12. Мукосієнко К., Гальчинська О., Кравченко О. Роль та особливості ілюстрації у дитячих виданнях. *The 5th International scientific and practical conference "Science and technology: problems, prospects and innovations"*. CPN Publishing Group, February 16-18, 2023, Osaka, Japan. С. 239.
13. Токар М. Художньо-естетичні особливості дитячої книжкової ілюстрації. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, Вип. № 35, 2018. С. 220–233.
14. Дрофань Л. Література поза літерою. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*, Вип. 9, 2013. С. 37–45.

References:

1. Rudchenko A. (2017). Vizualizatsiia yak trend u suchasnykh konverhentnykh media [Visualization as a trend in modern convergent media]. *Zbirnyky naukovykh prats profesorsko-vykladatskoho skladu DonNU imeni Vasylia Stusa*. S. 68–69 [in Ukrainian].
2. Pidopryhora S. (2020). Artbuk «Moroky» O. Mykheda: spetsyfika syntezy verbalnoho ta vizualnoho obraziv [Artbook "Moroky" by O. Mykheda: Specifics of the Synthesis of Verbal and Visual Images]. *Literatury svitu: poetyka, mentalnist i dukhovnist*, 14, 65–73 [in Ukrainian].
3. Pidopryhora C. (2018). Artbuk u prostori literatury: khudozhni osoblyvosti [Artbook in the realm of literature: artistic features]. *Naukovyi chasopys NPU im. M.P.Drahomanova. Seriiia 8*. Vyp. 10. S. 44–50 [in Ukrainian].

4. Kovalova T. (2015). Efektyvnist vizualnoho napovnennia knyhy (na prykladi vydannia «Sumy. Nove zhyttia starykh vulyts») [The effectiveness of visual content in books (based on the example of the publication Sumy: New Life for Old Streets)]. *Zhurnalistyka*. № 14(39). S. 125–129 [in Ukrainian].
5. Ilnytskyi O. (2003). Ukrainskyi futurizm (1914–1930) [Ukrainian Futurism (1914–1930)]. Perekl. z anhl. Tkhoruk R. Lviv: Litopys. 456 s. [in Ukrainian].
6. Kholodynska S. (2017). «Poezomaliarstvo» M. Semenka: futurystychnyi eksperyment u konteksti vydo-voi struktury mystetstva [“Poetry Painting” by M. Semenko: A Futuristic Experiment in the Context of the Species Structure of Art]. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu. Ser.: Filozofia, kulturolohiia, sotsiologiia*. №14. S. 173–181 [in Ukrainian].
7. Altukhova A., Soroka K. (2022). Istorychni aspekty rozvytku khudozhnoho oformlennia knyhy ta knyzhkovoii iliustratsii [Historical aspects of the development of book design and book illustration]. S. 220–224. Praha: InterCof. URL: <https://surl.li/twdbhr> [in Ukrainian].
8. Kopetska O. (2014). Artbuk yak riznovyd nishevykh vydan [Artbooks as a type of niche publication]. *Naukovi zapysky Instytutu zhurnalistyky*. T.55. S. 66–69 [in Ukrainian].
9. Onkovych H., Onkovych A. (2018). Komiks yak mediatekst [Comics as Media Text]. Kyiv. URL: <https://surl.li/zawdoq> [in Ukrainian].
10. Onyshchenko A. (2017). Komiks na mezhi verbalnoho ta vizualnoho: rol chytacha ta osoblyvosti tsilisno-siuzhetnoho prochytannia [Comics on the border between verbal and visual: the role of the reader and the peculiarities of holistic plot reading]. *Slovo i nevyslovliuvane: tezy dvanadtsiatoi mizhnarodnoi naukovoii konferentsii «Filozofia. Nove pokolin- nia»*. Kyiv, NaUKMA, 23-24 bereznia 2017 r. S. 80–82 [in Ukrainian].
11. Veherova D., Fokina T. (2023). Vplyv iliustratyvnoho oformlennia khudozhnykh vydan na retsypiientiv [The influence of illustrative design in art publications on recipients]. *Suchasna humanitarna nauka v interpretatsii molodykh doslidnykiv (do 200-richchia K. Ushynskoho): zbirnyk dopovidei uchasnykiv vseukrainskoi studentsko- uchnivskoi nauково-praktychnoi on-lain konferentsii*. Kyiv: NUBIP Ukrainy. S. 33–35 [in Ukrainian].
12. Mukosiienko K., Halchynska O., Kravchenko O. (2023). Rol ta osoblyvosti iliustratsii u dytiachykh vydan- niakh [The role and characteristics of illustrations in children's publications]. In The 5th International scientific and practical conference “Science and technology: problems, prospects and innovations”. CPN Publishing Group, Febru- ary 16-18, 2023. Osaka, Japan. S. 239 [in Ukrainian].
13. Tokar M. (2018). Khudozhno-estetychni osoblyvosti dytiachoi knyzhkovoii iliustratsii [Artistic and aesthetic features of children's book illustration]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*. Vyp. № 35. S. 220–233 [in Ukrainian].
14. Drofan L. (2013). Literatura poza literoiu [Literature beyond the letter]. *MIST: Mystetstvo, istoriia, suchas- nist, teoriia*. Vyp. 9. S. 37–45 [in Ukrainian].

Стаття надійшла: 25.08.2025

Прийнято: 10.08.2025

Опубліковано: 10.10.2025

УДК 008:7.05:002.5(477.83)"20"

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.4.2>**Белікова Анастасія Вадимівна,**

здобувачка вищої освіти

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

ORCID ID: 0009-0009-8435-241X

avbielicova.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

АРТБУК ЯК ІНСТРУМЕНТ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ЛОКАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ (НА ПРИКЛАДІ ПРОЄКТУ «ПРОСКУРІВ. ДНІ І НОЧІ»)

У статті досліджено артбук як інноваційний інструмент збереження, популяризації та актуалізації локальної культурної спадщини в умовах сучасної візуально-комунікативної практики. На основі аналізу авторського артбуку «Проскурів. Дні і ночі» розглянуто концептуальні, композиційні та стилістичні дизайнерські рішення, що синтезують графічний дизайн, візуальне мистецтво, урбаністичний та краєзнавчий наратив. Методологія дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, який поєднує культурологічний, мистецтвознавчий, дизайнерський, історико-краєзнавчий і комунікативно-наративний аналіз. Дослідження підтверджує подвійну природу артбуку як естетичного об'єкту та джерела знань. Визначено, що сильний візуальний ряд артбуків, на відміну від історичних довідок чи путівників, допомагає створити «живий» образ міста, а не просто набір фактів. Виявлено, що артбук створює багатоплановий візуально-тактильний простір, де поєднуються архівні документи, фотографії, особисті історії, колажі, карти та спеціально розроблені ілюстрації, що формує емоційно насичений досвід взаємодії читача з локальною пам'яттю. Обґрунтовано, що артбук виступає ефективним культурним медіатором, здатним трансформувати локальний історико-культурний контент у актуальний артпродукт, який не лише зберігає та осмислює минуле, а й стимулює формування нових наративів міської ідентичності. Акцент зроблено на здатності артбуку доносити зміст через синтез образу й тексту, створюючи емоційно насичений, інформативний та доступний простір взаємодії з культурною пам'яттю. Дане дослідження також розкриває можливості артбуку як інтегративній формі мистецтва сприяти глибокому зануренню читача в історичний та культурний контекст, перетворюючи його на активного учасника процесу осмислення мистецької спадщини. Встановлено, що артбуки виступають передовсім не як інформаційні видання, а як цінні колекційні артефакти, мистецькі твори, арт-об'єкти, здатні ефективно репрезентувати тему, якій присвячені, виконуючи роль престижного дарунку. Завдяки своїй художній складовій, подібні артбуки розширюють цільову аудиторію, залучаючи широке коло споживачів, особливо молодь, включаючи туристів, митців, дизайнерів та колекціонерів, поціновувачів нестандартних видань, що підвищує їхній популяризаційний потенціал. В статті проаналізовано етапи формування концепції авторського варіанту артбуку «Проскурів. Дні і ночі», процесу добору документальних матеріалів, стилістичних рішень, візуалізації історичних пластів міської історії. Акцентовано на важливості подальших досліджень та створення подібних міждисциплінарних проєктів для інших локальних контекстів як засобу активізації культурної пам'яті та залучення широкої аудиторії.

Ключові слова: артбук, культурна спадщина, локальна ідентичність, візуальна комунікація, графічний дизайн, Проскурів, урбаністика, візуально-нарративний простір.

Bielikova Anastasiia, Zdor Oksana, Lykholat Olena. ARTBOOK AS A TOOL FOR PRESERVING AND POPULARIZING LOCAL CULTURAL HERITAGE (ON THE EXAMPLE OF THE PROJECT "PROSKURIV. DAYS AND NIGHTS")

This article explores the art book as an innovative tool for the preservation, promotion, and actualization of local cultural heritage within the context of contemporary visual-communicative practices. Based on an analysis of the author's art book "Proskuriv. Days and Nights", it examines the conceptual, compositional, and stylistic design solutions that synthesize graphic design, visual art, urban studies, and local historical narrative. The study employs an interdisciplinary methodology that integrates cultural, art-historical, design, historical-local, and communicative-narrative analyses. It confirms the dual nature of the art book as both an aesthetic object and a source of knowledge. The findings reveal that the strong visual dimension of art books – unlike traditional historical guides or reference books – helps create a "living" image of the city rather than merely presenting a set of facts. It is demonstrated that the art book generates a multi-layered visual-tactile space combining archival documents, photographs, personal stories, collages, maps, and specially designed illustrations, thus shaping an emotionally rich experience of engaging with local memory. The study argues that the art book serves as an effective cultural mediator, capable of transforming local historical and cultural content into a contemporary art product that not only preserves and interprets the past but also stimulates the formation of new urban identity narratives. Emphasis is placed on the art book's ability to convey meaning through the synthesis of image and text, creating an emotionally charged, informative, and accessible space for interacting with cultural memory. Furthermore, the research reveals that as an integrative art form, the art book facilitates deep immersion in historical and cultural contexts, turning the reader into an active participant in the process of comprehending artistic heritage. It is established that art books function primarily not as informational publications, but as valuable collectible artefacts and works of art objects capable of effectively representing their thematic focus and serving as prestigious gifts. Thanks to their artistic component, such art books expand their target audience, engaging a broad spectrum of consumers, particularly young people, including tourists, artists, designers, and enthusiasts of unconventional publications, thus enhancing their potential for popularization. The article also analyzes the stages of conceptual development of the author's art book "Proskuriv. Days and Nights", the process of selecting documentary materials, stylistic choices, and the visualization of historical layers of the urban environment. The significance of further research and the creation of similar interdisciplinary projects for other local contexts is highlighted as a means of activating cultural memory and attracting wide audiences.

Key words: art book, cultural heritage, local identity, visual communication, graphic design, Proskuriv, urban studies, visual-narrative space.

Вступ. У сучасному інформаційному суспільстві, де візуальна комунікація відіграє домінуючу роль, постійно розвивається й збагачується новими засобами передачі візуально-вербальної і невербальної інформації, особливої ваги набувають ефективні стратегії збереження й популяризації культурної спадщини [1; 2]. Як зауважує Н. Величко [1], книга й надалі залишається ключовим традиційним носієм інформації, однак зазнає суттєвих змін як у змістовому, так і у формальному вимірах. Зростає роль інтерактивності, гіпертекстуальності, мультимедійності, що виводить візуальну складову друкованого видання на провідні позиції у комунікації. На думку В. Олійник [2], це сприяє художньо-комунікативним трансформаціям книги, зокрема посиленню ролі композиційного, ілюстративного та просторового рівнів у книжковому дизайні,

що формує якісно новий візуально-комунікативний простір, здатний впливати на пам'ять та емоції читача.

Традиційні форми представлення історичних і краєзнавчих матеріалів часто не залучають достатньою мірою широку вибілку аудиторію, зокрема молодь, до глибокого осмислення минулого та формування локальної ідентичності. Це пов'язано як із соціокультурними, так і з когнітивно-психологічними причинами. По-перше, молоде покоління, що зростає у середовищі надлишкової мультимедійної інформації та звикло до цифрових платформ, де над лінійними текстовими формами домінують візуальні й інтерактивні формати комунікації, очікує нових, складніших, динамічніших і персоналізованих способів подання матеріалу, які поєднують образ, текст і просторову взаємодію [3; 4].

По-друге, дослідження у сфері культурної пам'яті й комунікації свідчать, що молодь віддає перевагу емоційно насиченому пізнанню, де «дотик до історії» відбувається не через абстрактні факти, а через суб'єктивно набутий досвід, візуальні метафори, мистецькі інтерпретації [5, с. 138–140]. У цьому контексті традиційні друковані історичні довідники чи краєзнавчі путівники часто поступаються артбукам за привабливістю, художніми і мультикомпонентними формами. По-третє, у культурологічній перспективі споживчі практики покоління Z та молодших міленіалів характеризуються прагненням до унікальних та автентичних досвідів, які виходять за межі стандартних форматів споживання інформації [6; 7; 8; 9]. Для них важливо не лише отримати знання, але й пережити його як особисту естетичну подію, яка інтегрує відчуття часу, місця і культури [4; 9].

З огляду на це артбук (від англ. art book – тут, в значенні «художня, мистецька книга»), який є міждисциплінарним феноменом, особливим видом видання, постає як авангардний, інноваційний та перспективний інструмент для подачі складної культурної інформації у доступній та емоційно виразній формі [10; 11; 12; 13; 14; 15; 16; 17; 18]. О. Копецька зазначає, що артбук поєднує риси видавничого тиражного продукту та мистецького твору, виходячи далеко за межі традиційного книжкового формату [13]. Він є прикладом особливого довершеного мистецького об'єкту, де інформація органічно переплітається з високою естетичною цінністю, що бере початок від самовидань книги художника [10; 11; 12; 18]. Дослідження А. Бідун [15] та С. Мільчевич, Н. Жук [18] розкривають типологічні особливості артбуку та його комерційний потенціал, акцентуючи на зростаючому інтересі до цього формату як засобу художнього вираження та альтернативної мистецької практики. Зокрема, А. Бідун [15] підкреслює, що артбук – це тип книги, у якому сконцентровані авангардні, інноваційні підходи автора й видавця до створення контенту, які проявляються в унікальній матеріальній конструкції та змістовій організації, позбавленій шаблонності і комерційної

стандартизації. Здатність артбуку доносити зміст через поєднання образу й тексту, створюючи емоційно насичений і багатозначний інформативний простір, визначає його ефективність у взаємодії з культурною пам'яттю.

Більшість дослідників розглядає артбук як інтегративну форму мистецтва, що трансформує уявлення про традиційну книжкову [10; 11; 12; 13; 14; 15; 16; 17]. Наприклад, О. Корецька говорить про те, що артбук формує «колоритну нішу на видавничому ринку» [13, с. 66], а А. Бідун наголошує на тому, що сам артбук взагалі трансформує уявлення про книгу, перетворюючи її на «тривимірний функціональний об'єкт», де зміст і форма взаємно збагачують сенс видання [15, с. 84]. Цей варіант книги завжди має оригінальний дизайн, за відсутності творчих рамок іноді набуває дивовижних форм, містить андеграундні тексти, унікальний контент і щоразу задає нові тренди у сфері видавничої справи. У своєму дослідженні О. Здор [12] розглядає рукописний артбук як особливу форму книги художника, де кожен візуальний, конструктивний і типографічний елемент підпорядковано авторському задуму, при створенні якого увагу перш за все приділено індивідуальності художнього висловлення, де матеріальна конструкція, нестандартні візуальні та просторові рішення, текст і зображення взаємодіють як єдине художнє середовище. Вона робить акцент на ролі рукописного шрифту як художнього інструменту, ретранслятора інтонацій та настроїв, формуючи ритм, рух, емоційність та унікальний образ книги. Візуальна поезія, каліграфічні композиції, варіативність матеріалів і макетні рішення перетворюють артбук на кінетичний мистецький об'єкт, який не просто має в собі певний зміст, а є його виразником, це не лише носій інформації, а візуально-тактильна форма комунікації, в якій формат, папір, шрифт, навіть спосіб гортання сторінок мають значення. Таким чином, артбуки виступають передусім не як суто інформаційні видання, а як цінні колекційні артефакти та унікальні мистецькі твори, що здатні глибоко представити свою тему.

Феномен артбука, його понятійні визначення, історичні витоки та еволюція форм

знаходяться у фокусі як вітчизняних, так і зарубіжних дослідників. У працях Р. Михайлової та М. Гайдук [11], О. Здор [12], С. Мільчевич та Н. Жук [18], J. Milne [19] розглядаються історичні аспекти його генези та значення ілюстрованих видань у історичному контексті. А от І. Головка і Л. Правдівцев у своєму науково-методичному дослідженні [17] сходяться на думці не тільки про багатовекторність самого поняття «артбук», його інноваційність, здатність поєднувати мистецтво та видавничу справу, але і про важливі художні принципи його створення: цілісність усіх його елементів як єдиного організму; пластичність звучання книги; використання будь-яких додаткових конструктивних елементів; відсутність обмежень у висловлюванні митця.

У працях О. Корецької [13], А. Кавун [14], Ю. Мельничиної [16], А. Бідун [15] артбук розглядається як міждисциплінарний формат, де органічно поєднуються елементи візуального мистецтва, графічного дизайну, текстового викладу, локальної історії, урбаністики, краєзнавчого наративу, насиченої візуальної мови та навіть елементи колекційних артефактів. Артбуки завдяки своїй матеріальній унікальності, тактильності, здатності органічно поєднувати візуальні образи й текст, не лише зберігають пам'ять, а й створюють умови для персонального занурення читача [10; 12; 17; 19]. Завдяки своїй художній складовій, артбуки розширюють цільову аудиторію, залучаючи не лише фахівців, а й широке коло споживачів різної вікової категорії, включаючи колекціонерів, митців, туристів, дизайнерів та поціновувачів нестандартних видань.

Артбук за його провідною ідеєю, незвичайним замислом, унікальним проєктним форматом, оригінальною неканонічною матеріальною конструкцією [14] може пропонувати споживачу унікальний досвід дослідження [20], бути терапевтичним інструментом для людей, які його створюють, слугувати платформою для експериментів із формою й матеріалами [10], що робить їх надзвичайно актуальними для сучасної молоді. Це підвищує їхній популяризаційний потенціал.

Сучасні дослідження також підкреслюють роль артбуків як засобів збереження, документування та популяризації культурної спадщини, які забезпечують її доступність для наступних поколінь [10; 13; 15]. Так, А. Бідун [15] розглядає артбук як медіатор пам'яті та локальної ідентичності, що через експериментальність матеріальної конструкції та особливу форму візуально-текстової взаємодії відкриває нові можливості для презентації локального контексту. Такі видання занурюють читача в історико-культурний простір, роблячи його активним учасником процесу осмислення мистецької спадщини.

Усе це свідчить про очевидну актуальність дослідження артбуку як засобу збереження та популяризації локального культурного надбання в умовах сучасної візуально-комунікативної практики. Попри зростаючий інтерес до цього формату, бракує детального аналізу конкретних кейсів, які б всебічно демонстрували міждисциплінарний потенціал артбуку у збереженні та популяризації локальної пам'яті. Тому проєкти, що поєднують глибоке історичне дослідження з інноваційними дизайнерськими рішеннями та сучасними технологіями, потребують окремої уваги.

Метою статті є дослідження артбуку як ефективного інструменту збереження, популяризації та актуалізації локальної культурної спадщини в сучасних умовах візуально-комунікативної практики. Стаття також має на меті проаналізувати концептуальні, композиційні та стилістичні дизайнерські рішення авторського артбуку «Проскурів. Дні і ночі», що синтезує графічний дизайн, візуальне мистецтво, урбаністичний і краєзнавчий наратив, як приклад трансформації локального історико-культурного контенту в актуальний артпродукт, здатний формувати нові культурні наративи, залучати широку аудиторію та зміцнювати локальну ідентичність.

Матеріали та метод. Матеріалами для даного дослідження слугували результати практичної реалізації авторського артбуку Анастасії Белікової «Проскурів. Дні і ночі», що розроблений як комплексний мистецько-дизайнерський проєкт, присвячений історії та сучасному образу міста Хмельницький

(історичного Проскурова) в якості кваліфікаційної роботи на ступінь бакалавру дизайну (керівники: О. Лихолат, О. Здор). Основу дослідження становить аналіз макету артбуку та його складових: просторово-композиційної структури, фотоматеріалів, графічних ілюстрацій, використаних архівних документів, карт та авторських текстів. У роботі залучено й порівняльний візуальний матеріал – історичні світлина кінця XIX – початку XX століття, краєзнавчі довідники, мапи та схематики міських трансформацій. На основі відібраних даних здійснено реконструкцію творчої концепції артбуку як інструменту не лише візуального представлення історії міста, але й формування емоційно насиченого простору взаємодії читача з локальною пам'яттю. Такий підхід дозволяє розглядати артбук як інноваційний візуально-комунікативний продукт, що поєднує функції художнього артефакту та культурного медіатора.

Методологічно дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, що інтегрує методи культурологічного, мистецтвознавчого, дизайнерського, комунікативно-нарративного та історико-краєзнавчого аналізу. В роботі застосовано такі методи: візуально-стилістичний аналіз для розгляду художніх прийомів (композиційних, графічних, колористичних, типографічних) та визначення їх ролі у формуванні цілісного візуального емоційно-змістового простору видання; контент-аналіз для структурного розгляду взаємодії текстового і візуального рядів, визначення засобів трансляції локальної історії та фольклорних мотивів, що актуалізують локальну культурну ідентичність і формують зв'язок із історичним контекстом; метод проектного моделювання, який дозволив дослідити концепції, простежити логіку поетапного художнього моделювання та технічних рішень, які були реалізовані у створенні авторського артбуку; порівняльний аналіз, проведений між артбуком та традиційними формами репрезентації локальної історії (путівниками, музейними експозиціями, іншими артбуками), що дозволив висвітлити специфіку артбуку «Проскурів. Дні і ночі» як засобу синтезу образу, тексту та просторової організації

інформації, виявити техніки його виконання, морфологічну структуру та розміри, стиль та форму; описово-інтерпретаційний підхід, завдяки якому вдалося розкрити потенціал артбуку як сучасного культурного медіатора та ефективного інструменту популяризації локальної ідентичності.

Результати. Розглядаючи феномен артбуку як унікальної синтетичної форми, що поєднує текст і зображення в творі мистецтва, варто звернутись до історичних витоків цього явища. Спроби інтегрувати вербальне та візуальне були властиві ще середньовічним та ренесансним книгам, де текст супроводжувався багатозначними образами, що формували новий рівень смислових інтерпретацій. Зокрема, історію артбуку можна умовно простежити від періоду рукописної книги княжої доби і наступних, а згодом – стародруків і пізніших видань. У зв'язку з цим варто згадати такі шедеври рукописної книги як Остромирове Євангеліє (1057), Ізборник Святослава (1073), Київський Псалтир (1397), Пересопницьке Євангеліє (1556–1561), друковані: «Апостол» (1574) та Острозька Біблія (1781) Івана Федорова, Києво-Печерський патерик (XIII–XVII ст.) (рис. 1), де синтез тексту і зображення виконував не лише декоративну, а й глибинну семантичну функцію. Мініатюри, орнаменти та буквиці, гравюри у поєднанні з текстами в площині сторінок цих книжок створювали особливий художній простір, у якому вербальна інформація отримувала додатковий зміст через візуальні образи.

Подібні риси синергії тексту й зображення знаходимо у концепції «якоріння» та «реле», запропонованій Р. Бартом у праці «Риторика образу» (“*Rhétorique de l'image*”) [25]. Р. Барт довів, що текст може як обмежувати інтерпретацію зображення (якоріння), так і вступати з ним у партнерські відносини, породжуючи багатовимірні наративи (реле). Цю думку розвивала також В. Мітчелл у своїй книзі «Теорія зображень» (“*Picture theory*”) про екфразис та взаємодію «слова й образу» [26, с. 151–182].

Усе це свідчить про те, що артбук у сучасному розумінні – як форма поєднання тексту, образу та просторової композиції – має глибинне історичне підґрунтя, яке коріниться



Рис. 1. Шедеври рукописної книги: а – Ізборник Святослава 1073 р. (джерело [22]); б – Пересопницьке Євангеліє (джерело [23]); в – «Апостол» Івана Федорова (джерело [21]); г – Києво-Печерський патерик (джерело [24])

у традиціях ілюмінованих рукописів, стародруків та інших ілюстрованих книг. Таким чином, сучасний артбук постає спадкоємцем багатовікових традицій, трансформованих у нових візуально-комунікативних формах під впливом актуальних технологічних та культурних практик.

Досліджуючи феномен сучасних артбуків, присвячених історичній пам'яті та урбаністиці, виокремимо кілька ключових тенденцій. По-перше, сучасні артбуки активно переосмислюють міський ландшафт та історію через призму авторського бачення. Прикладом є творчість польського митця Матеуша Урбановича (Mateusz Urbanowicz), зокрема його артбуки “Tokyo Storefronts” (рис. 2) та “Tokyo at Night” (рис. 3), які зосереджені на архітектурних деталях та атмосфері Токіо. Урбанович поєднує ручну графіку (гелеву ручку, акварель) із цифровою обробкою, що дозволяє передати текстури та світлові нюанси з високою точністю.

По-друге, артбуки слугують інструментом не лише естетичної рефлексії, але й історичної пам'яті. Яскравий приклад – артбук «Заграва» українського художника Сергія Майдукова (рис. 4), що народився у Донецьку, і у якому задокументовано досвід російсько-української війни у період 2022–2023 рр. через графічні замальовки й лаконічні тексти. Цей проєкт з більш ніж 50 авторськими ілюстраціями демонструє, як невеликі за форматом, але емоційно насичені книги можуть слугувати важливими культурними та історичними свідченнями.

По-третє, спостерігається тенденція створювати артбуки, що інтерпретують міський простір з погляду щоденної урбаністики. У книзі «KYIV by Sergiy Maidukov» (рис. 5) Сергій Майдуков за допомогою мінімалістичних, але дуже експресивних скетчів передає характер київських вулиць, архітектури та побутових деталей, формуючи емоційний портрет міста.



Рис. 2. Матеуш Урбанович (Mateusz Urbanowicz), фасади магазинів у Токіо артбуку “Tokyo Storefronts” (джерело [28])



Рис. 3. Матеуш Урбанович (Mateusz Urbanowicz), обкладинка та ілюстрації артбуку «Tokyo at Night» (джерело [27])



Рис. 4. Сергій Майдуков, обкладинка та розгортки артбуку «Заграва», 2024 р. (джерело [28])



Рис. 5. Сергій Майдуков, обкладинка та розгортки артбуку «KYIV by Sergiy Maidukov», 2021 р. (джерело [29])

По-четверте, сучасні артбуки все частіше прагнуть зобразити місто як взаємодію конструкцій з каменю/бетону та природи, інтегрувати у свої наративи «живі» елементи середовища, фрагменти локальної флори і фауни, щоб урівноважити урбаністичну тематику, показати місто як органічну частину ширшого ландшафту, відійти від суто архітектурної до екологічної та сенсуальної теми, створюючи, тим самим, багатошарову картину міста не тільки як середовища людей, а як живого організму, вплетеного у природні ритми. Ця ж ідея відлунує у артбуку «Подорожній архів Марко Поло» української художниці Юлії

Табенської (рис. 6), в якому сторінки виконані у вигляді колажів, і які сама авторка вважає «археологічним гербарієм» [30].

По-п'яте, як демонструє приклад книги Максима Розенфельда «Фасади. Харків» (рис. 7), чітко виокремлюється тенденція персоналізації архітектурної спадщини через авторські графічні реконструкції фасадів будівель кінця XIX – початку XX століть, що поєднує документальність із суб'єктивним наративом. Такий підхід зміщує фокус із суто фактографічної або енциклопедичної презентації архітектури на створення індивідуалізованого художнього портрета міста, де кожен



Рис. 6. Юлія Табенська. Обкладинка та сторінки артбуку «Подорожній архів Марко Поло» (джерело [31])

фасад не лише ілюструє історичні стилі чи долі архітекторів, але й набуває значення символічного «обличчя», що фіксує особисте сприйняття та настрої автора.

Отже, сучасні артбуки на історичну й урбаністичну тематику – це не лише мистецькі видання, а також потужні засоби візуальної комунікації, здатні фіксувати зміни культурного та міського середовища, актуалізувати пам'ять і формувати нове розуміння простору через поєднання тексту та образу. Це підтверджує актуальність артбуку для сьогодення

як жанру, що перебуває на стику мистецтва, дизайну та документальної репрезентації.

Розробляючи концептуальні засади, творчу стратегію та дизайнерські рішення артбуку «Проскурів. Дні і ночі», присвяченого історії та урбаністичному образу міста Хмельницького (історично – Проскурова), Анастасією Беліковою було поставлено мету переосмислення та популяризації культурної спадщини міста шляхом створення багат шарового візуально-нарративного видання. Значення результатів роботи над проєктом полягає у створенні



Рис. 7. Максим Розенфельд. Обкладинка і сторінки артбуку «Фасади. Харків», 2025 р. (джерело [32])

мистецького продукту, що не лише відображає локальну ідентичність і популяризує міську історію для ширшої аудиторії, а й актуалізує новітні дизайнерські підходи до роботи з культурною пам'яттю через синтез тексту, образу та матеріальної форми. Цей артбук виступає прикладом того, як дизайн може стати інструментом збереження та нової інтерпретації локальної спадщини.

Методологічною основою роботи був аналіз архівних джерел, краєзнавчих праць, старих газет, приватних фотоархівів і особистих спогадів мешканців міста Хмельницький. Було проведено усні інтерв'ю та збір історій із локальної пам'яті, що надало змісту проекту емоційної автентичності. Водночас застосовано інструменти цифрової реставрації для покращення якості історичних зображень.

Тематична структура артбуку вибудована на контрасті «день» і «ніч» як символів документальної історичної фактури та емоційно-художнього осмислення міста. Така концепція дозволила поєднати фактичну документальність із авторською інтерпретацією, створивши особливий наратив міського часу та простору. Особливе значення приділено матеріально-фізичному виміру артбуку. Нетипове komponування розгортів, вставки, інтерактивність структури через використання сторінок-клапанів сприяють формуванню унікального тактильного та емоційного досвіду взаємодії читача з книгою. Формат артбуку тут розглянуто як самостійний виражальний засіб, що перетворює перегляд видання на подорож у просторі та часі міста.

Проект ґрунтується на використанні графічної метафорики, багаторівневих колажів, архівних фотографій, карт, інфографіки та спеціально створених ілюстрацій. Значну увагу приділено текстурі паперу, просіканню обкладинки, тактильному ефекту та нестандартній навігації всередині артбуку, що перетворює його на інтерактивний об'єкт дослідження міста. Візуальна стилістика базується на контрастах кольору, текстури та ритму. Сторінки, присвячені історичним подіям, мають приглушені, монохромні відтінки, що наслідують архівну стилістику. Натомість розділи про сучасне місто вирізняються яскравішою

палітрою, що підкреслює динаміку урбаністики. Для сюжетів, присвячених культурі, використано насичені кольори з виразними акцентами, що підсилюють атмосферу міського життя. Такий підхід демонструє, як дизайн може працювати одночасно з історичним матеріалом, особистими спогадами та критичною урбаністичною рефлексією. На нашу думку, Артбук перетворюється на естетичний і пізнавальний медіатор: він не лише фіксує і розповідає про минуле, але й викликає емоційний діалог із сучасністю, стимулюючи переосмислення усталених наративів про місто. Проект підкреслює роль графічного дизайну та медіа в збереженні й оновленні локальної культурної спадщини.

Обкладинка, форзац і титул артбуку «Проскурів. Дні і ночі» (рис. 8) виконані як «портал у минуле»: аркова рама-вікно обкладинки з просіканням дозволяє побачити крізь неї фрагменти старих фотографій, розміщених на форзаці, що символізує «вікно в час» і у внутрішній простір книги. Зворот форзацу доповнено сучасним гербом міста (за версією однієї з конкурсних робіт по розробці бренду для міста Хмельницького [33]), а титул – його географічною позначкою на карті України, що підкреслює локальність.

Зміст (рис. 9) стилізовано під міський вказівник, таким чином підкреслюючи і тему артбуку як проекту, присвяченого урбаністиці, так і роль сторінки «Зміст» як елементу навігації по книзі. Колористичне рішення сторінки перегукується з розділом про відомого місцевого митця, посилюючи цілісність артбуку.

У розділі «Як Проскурів став Хмельницьким» (рис. 10) через архівні документи, газетні вирізки й картонні папки, стилізовано візуалізується політична історія перейменування міста. Підкреслено контраст між офіційною наративізацією й реальним зв'язком міста з Богданом Хмельницьким, якого там ніколи не було.

Розворот про пожежу 1822 року (рис. 11) поєднує силует полум'я, наповнений архівними фотографіями, та старовинну карту, яку відреставровано цифровими засобами. Це демонструє руйнацію й наступну



Рис. 8. Обкладинка, форзац, його зворот і титул артбуку «Проскурів. Дні і ночі». 2025 р. Анастасія Бєлікова (Кваліфікаційна робота)



Рис. 9. Зміст артбуку «Проскурів. Дні і ночі». 2025 р. Анастасія Бєлікова (Кваліфікаційна робота)



Рис. 10. Розворот «Як Проскурів став Хмельницьким» артбуку «Проскурів. Дні і ночі». 2025 р. Анастасія Бєлікова (Кваліфікаційна робота)



Рис. 11. Розворот «З попелу» артбуку «Проскурів. Дні і ночі». 2025 р. Анастасія Бєлікова (Кваліфікаційна робота)

реконструкцію міського простору як палімпсесту пам'яті.

Блок про урбаністичні плани розбудови і лабіринти міста (рис. 12) показує зіставлення



Рис. 12. Розворот «План розбудови» та «Лабіринти Хмельницького» артбуку «Проскурів. Дні і ночі». 2025 р. Анастасія Белікова (Кваліфікаційна робота)

генерального плану 1824 року із сучасною картою, розкриваючи розрив між ідеалізованими схемами і реальним хаотичним зростанням міста. Порівняння фотографій «тоді й тепер» додає емоційного виміру матеріалу.

В розділі «В бронзі та камені» (рис. 13) візуально осмислено вшанування Богдана Хмельницького через масштабні зображення пам'ятників, підкреслюючи символічну присутність історичної постаті у міському просторі.

Тематика промислової, гастрономічної та культурної спадщини (рис. 14) зведена в композицію з трьома вертикальними блоками, що імітують «вікна у минуле», з фотографіями вокзалу, пивоварні й театрів, підкріплені ретро та сучасними деталями.

Окремі сторінки присвячено скульптору Миколі Мазуру (рис. 15), чиї фантазійні металеві скульптури оживляють вулиці міста. Через портрет митця й серію крупних планів його робіт для дитячого майданчика



Рис. 13. Розворот «В бронзі та камені» артбуку «Проскурів. Дні і ночі». 2025 р. Анастасія Белікова (Кваліфікаційна робота)



Рис. 14. Розворот «Як змінювався залізничний вузол», «Пивна традиція» та «Культурний код» артбуку «Проскурів. Дні і ночі». 2025 р. Анастасія Белікова (Кваліфікаційна робота)



Рис. 15. Розворот «Митець, що оживив метал» артбуку «Проскурів. Дні і ночі». 2025 р. Анастасія Бєлікова (Кваліфікаційна робота)

в міському парку показано, як мистецтво трансформує простір і промовляє до глядача.

Завершує візуальну мандрівку розворот про річку Південний Буг (рис. 16), створений як м'яка пастельна карта-інфографіка, що поєднує топографічну й історичну інформацію.

Говорячи про технічну та художню стратегію створення макету артбуку «Проскурів. Дні і ночі», слід зазначити, що основна увага була зосереджена на програмних засобах, типографіці, модульній сітці та колористиці, які разом формують високоякісний дизайнерський продукт. Були застосовані три професійні програми пакету Adobe: Photoshop – для ретуші архівних фотографій, вирівнювання тону та кольору фотографій, що забезпечило їх стилістичну єдність з сучасною графікою; Illustrator – для створення векторних елементів (карт, інфографіки, декоративних і символічних деталей), що гарантує масштабованість і чіткість в друці; InDesign – для макетування та верстки всієї книги, організації модульної сітки, інтеграції текстових блоків та зображень.

Макет побудовано на багатостовпчиковій системі (2, 3 або 4 стовпчики залежно від розвороту). Це дало можливість варіювати щільність і «дихання» сторінок, поєднувати різномасштабні графічні елементи з текстовими блоками та створювати просторові паузи. Така структура дозволила досягти ритмічної рівноваги між словом і образом, що є ключовим для артбуків. Поля, пропорції усіх елементів та маси вільного простору ретельно вивірені та збалансовані, щоб всі ці складові працювали на спільний наратив.

Для шрифтів використано: Ermilov Bold (геометричний гротеск, розроблений в 2018 р. Кирилом Ткачовим, на основі українського конструктивізму) для заголовків, який підсилює історичну та конструктивістську тему видання; Geologica (гуманістичний гротеск) для основного тексту, який є добре читабельним навіть на неоднорідних фонах.

Колористика макета витримана в теплих, приглушених тонах, із застосуванням текстур та ефектів «старого паперу», що створює відчуття дотику до історії. Це дозволило



Рис. 16. Розворот «Південний Буг: Артерія міста» артбуку «Проскурів. Дні і ночі». 2025 р. Анастасія Бєлікова (Кваліфікаційна робота)

інтегрувати архівні фотографії з сучасною графікою без стилістичного розриву. Такий підхід сприяв єдності візуальної мови видання, де історичні документи, карти та сучасна інфографіка виглядають частинами органічного цілого.

У результаті отримано дизайнерський макет, що не лише відповідає сучасним поліграфічним стандартам, а й водночас представляє книгу як естетичний, пізнавальний, тактильний та емоційний об'єкт. Це видання не просто передає інформацію, а створює мультимодальний досвід взаємодії, запрошуючи читача зануритися в атмосферу міста Проскурова (Хмельницького) через ретельно продуману композицію, типографію та кольорову драматургію.

Висновки. Дослідження показало, що артбук є унікальним інструментом збереження та актуалізації локальної культурної спадщини. Він поєднує графічний дизайн, текст, архівні документи, фотографії та особисті історії у цілісний візуально-нарративний простір. Такий формат не лише інформує, а й створює емоційний зв'язок із локальною пам'яттю, занурюючи читача будь-якого віку у неповторну атмосферу міста та його історії. На відміну від класичних краєзнавчих путівників чи історичних довідників, артбук пропонує читачеві естетичний і тактильний досвід, інтегруючи образ, текстову інформацію і матеріальну форму. Він працює не лише як носій знань, а як художній об'єкт, який можна досліджувати через перегортання, розгортання та відкриття прихованих деталей.

Проект артбуку «Проскурів. Дні і ночі» довів, що такий формат може залучати широку аудиторію (зокрема молодь), сприяти різнобічній обізнаності, формуванню самоповаги та патріотизму, переосмисленню

територіальних наративів. Він демонструє, як старі архівні фото, карти та спогади мешканців набувають нового життя через графічні метафори, колажі та контрастні кольори, поєднані у концепції «дня» (документальність) і «ночі» (емоційна інтерпретація), що претендує на вичерпну розповідь про місцевість. У роботі представлено багаторівневий міждисциплінарний підхід, що інтегрує культурологію, дизайнерські практики, історико-краєзнавчий аналіз і комунікаційні стратегії. Завдяки цьому артбук «Проскурів. Дні і ночі» постає як приклад високопрофесійного дизайнерського продукту, створеного на основі виваженої концепції, ретельної роботи з архівами, особистими спогадами та сучасними інструментами графічних редакторів.

Дослідження підкреслило потенціал артбуку не лише як засобу репрезентації минулого, але і як способу активізації культурної пам'яті та формування нових сенсів міського середовища. Він показує, як в дизайнерській практиці засобами типографії та колористики може бути сформований особливий наратив, що стимулює особисте переосмислення історії. Реалізація такого артбуку сприяє популяризації історії міста Хмельницького серед мешканців і гостей, може використовуватися у туристичних, освітніх та культурних проєктах. Він також демонструє, як сучасні художньо-дизайнерські підходи можуть робити локальну спадщину доступною та цікавою навіть для цифрового покоління.

У подальшому ми бачимо необхідність ширших досліджень і створення аналогічних міждисциплінарних проєктів для інших міст та локальних контекстів. Такі артбуки здатні стати платформами для інтерактивної роботи з локальною пам'яттю, об'єднуючи мешканців навколо спільної культурної спадщини, формуючи почуття національної гідності.

Література:

1. Величко Н. В. Тенденції розвитку засобів візуальної комунікації в контексті дизайну книги. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2020. № 3. С. 5–13. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2020_3_3.
2. Олійник В. Художньо-комунікативні трансформації книги на тлі еволюції візуальної парадигми в українському дизайні. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну = Demiurge: ideas, technologies, perspectives of design: наук. журн.* / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Т. 6. № 1. Київ. 2023. С. 70–86. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.6.1.2023.279062>

3. Nuhoglu Kibar, P. Infographic creation as an essential skill for highly visual Gen Alpha. *Journal of Visual Literacy*, 2024. № 43(2), P. 67–72. <https://doi.org/10.1080/1051144X.2024.2350847>
4. Українське покоління Z: цінності та орієнтири. Результати загальнонаціонального опитування. 2017. Київ. 140 с. URL: http://neweurope.org.ua/wp-content/uploads/2017/11/Ukr_Generation_ukr_inet-2.pdf
5. Falk, John H., Lynn D. Dierking. *The Museum Experience Revisited*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press, 2016. 416 p.
6. Mobile Technology and Generation Z in the English Language Classroom – A Preliminary Study. Polakova, Petra; Klimova, Blanka. *Education Sciences*; Sep. 2019. Basel Vol. 9, Iss. 3. DOI:10.3390/educsci9030203
7. John Palfrey and Urs Gasser, *Born Digital: Understanding the First Generation of Digital Natives*, Basic Books, 2008, 400 p.
8. Alruthaya A., Nguyen T. T., Lokuge S. The application of digital technology and the learning characteristics of Generation Z in higher education // arXiv preprint arXiv:2111.05991. 2021.
9. Jenkins, H. *Confronting the challenges of participatory culture: Media education of the 21st century*. Chicago, IL: The MacArthur Foundation. 2006
10. Приставка В. До питання диференціювання знімів та артбуків. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Вип. 75, том 2, 2024. С. 97–106.
11. Михайлова, Р., Гайдук, М.. Артбук як різновид сучасних нішевих видань. *Матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні проблеми сучасного дизайну»*. Т. 2. Київ: КНУТД. 2024. С. 304–307
12. Здор О. Г. Рукописна книга художника. Шрифт як засіб творення образу книги. *Українська писемність та мова в манускриптах і друкарстві*. Київ. 2022. С. 205–215.
13. Копецька О. Ю. Артбук як різновид нішевих видань. *Наукові записки Інституту журналістики*. 2014. Вип. 55. С. 66–69.
14. Кавун, А. І. Артбук як оригінальний вид проектування та виготовлення книжкової продукції. *Актуальні проблеми природничих і гуманітарних наук у дослідженнях молодих учених «Родзинка – 2021» : XXIII Всеукраїнська наукова конференція молодих учених*. Черкаси : ЧНУ ім. Б. Хмельницького. 2021. С. 676–677.
15. Бідун А. В. Артбук у теоретичному вимірі й у системі практик редактора. *Scientific notes of the Institute of journalism*. 2019. Т. 1. С. 78–94. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzizh_2019_1_10.
16. Мельничина, Ю. SKVOT MAG. Артбуки та з чим їх можна сплутати. Чому артбук це не ілюстрована книга і не зін, а «книга художника». 2023. URL: <https://skvot.io/uk/blog/artbooks-and-how-to->
17. Головка, І. М., Правдівцева, І. В. ARTBOOK як документознавча одиниця та інноваційний книжковий продукт: інформаційно-методичний збірник. Київ: Державний науково-методичний центр змісту культурно-мистецької освіти. 2021. 45 с.
18. Мільчевич С. І., Жук Н. Б. Комерційний артбук: виокремлення терміну та стилістичні особливості продукту. *Young Scientist*. 2020. № 4, С. 533–538.
19. Milne J. Artists' Books as Resistant Transmitters. *Arts*. 2019. 8(4). 129. <https://doi.org/10.3390/arts8040129>
20. Nash R., Clough G., Beel A., Haslam S., Knight A., Parmar A., Shon K. H., Young I. Artists' books as a qualitative research methodology in multidisciplinary contexts. *Visual Communication*, 2024. 0(0). <https://doi.org/10.1177/14703572231209480>
21. Апостол (книга) URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Апостол_%28книга%29#g
22. Ізборники Святослава. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Ізборники_Святослава
23. Пересопницьке Євангеліє. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Пересопницьке_Євангеліє
24. Патерик Печерський 1661 року (до 360-ліття першого друкованого видання церковнослов'янською мовою). URL: <https://kplavra.kyiv.ua/ua/2-lypnya-dukhovna-kultura-pateryk-pecherskyu-ukr>
25. Barthes R. Rhetoric of the Image. In: *Communications*. vol. 4, № 4. 1964. P. 40–51. <https://doi.org/10.3406/comm.1964.1027>
26. Mitchell W.J.Thomas. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, 1994. 446 p.
27. Mateusz Urbanowicz. *Illustration Series. Bigger, thematic illustration projects*. URL: <https://mateuszurbanowicz.com/series/>
28. Заграва. Сергій Майдуков. URL: <https://istpublishing.org/zagrava-sergij-majdukov>
29. KYIV BY SERGIY MAIDUKOV. URL: <https://istpublishing.org/kyiv-sergiy-maidukov>
30. Оксана Хмельовська. У наступні проекти я планую додати більше натурального і живого. 23.12.1009. URL: <https://archive.chytomo.com/interview/u-nastupni-proekty-ya-planuyu-dodaty-bilshe-naturalnoho-i-zhyvoho>

31. Yuliya Tabenska. Подорожній архів Марко Поло. URL: <https://www.behance.net/gallery/31846583/podorozhny-arhiv-marco-polo#>
32. Максим Розенфельд. Книга Фасади. Харків / Facades. Kharkiv. Харків : АССА, 2025. 208 с. URL: <https://www.yakaboo.ua/fasadi-harkiv-facades-kharkiv.html>
33. Відкритий творчий конкурс з визначення розробника бренду і брендбуку для міста Хмельницького. URL: <https://brand.khm.gov.ua/>

References:

1. Velychko, N.V. (2020). Tendenciji rozvytku zasobiv vizual'noi komunikacii v konteksti dyzajnu knyhy [Trends in the development of visual communication tools in book design]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystectv*, 3, 5–13. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2020_3_3 [in Ukrainian].
2. Oliinyk, V. (2023). Khudozhno-komunikatyvni transformacii knyhy na tli evolyucii vizualnoi paradyhmy v ukrainskomu dyzaini [Artistic and communicative transformations of the book against the background of the evolution of the visual paradigm in Ukrainian design]. *Demiurge: ideas, technologies, perspectives of design*, 6(1), 70–86. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.6.1.2023.279062> [in Ukrainian].
3. Nuhoğlu Kibar, P. (2024). Infographic creation as an essential skill for highly visual Gen Alpha. *Journal of Visual Literacy*, 43(2), 67–72. <https://doi.org/10.1080/1051144X.2024.2350847>
4. Ukrainske pokolinnia Z: cinnosti ta oriientyry. (2017). Kyiv. Retrieved from http://neweurope.org.ua/wp-content/uploads/2017/11/Ukr_Generation_ukr_inet-2.pdf [in Ukrainian].
5. Falk, J.H., & Dierking, L.D. (2016). *The Museum Experience Revisited*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press.
6. Polakova, P., & Klimova, B. (2019). Mobile Technology and Generation Z in the English Language Classroom – A Preliminary Study. *Education Sciences*, 9(3). <https://doi.org/10.3390/educsci9030203>
7. Palfrey, J., & Gasser, U. (2008). *Born Digital: Understanding the First Generation of Digital Natives*. New York, NY: Basic Books.
8. Alruthaya, A., Nguyen, T.T., & Lokuge, S. (2021). The application of digital technology and the learning characteristics of Generation Z in higher education. arXiv preprint arXiv:2111.05991.
9. Jenkins, H. (2006). *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*. Chicago, IL: The MacArthur Foundation.
10. Prystavka, V. (2024). Do pytannia dyferencijuvannia ziniv ta artbukiv [On the issue of differentiating zines and artbooks]. *Aktualni pytannia gumanitarnykh nauk*, 75(2), 97–106 [in Ukrainian].
11. Mykhailova, R., & Haiduk, M. (2024). Artbuk yak riznovyd suchasnykh nishevykh vydan [Artbook as a type of modern niche publications]. In *Proceedings of the III International Scientific-Practical Conference «Actual Problems of Modern Design»* (Vol. 2, pp. 304–307). Kyiv: KNUTD [in Ukrainian].
12. Zdor, O.H. (2022). Rukopysna knyha khudozhnyka. Shryft yak zasib tvorennia obrazu knyhy [The handwritten artist's book. Font as a means of creating the book's image]. *Ukrainska pysmennist ta mova v manuskriptakh i drukarstvi*, Kyiv, 205–215 [in Ukrainian].
13. Kopetska, O.Yu. (2014). Artbuk yak riznovyd nishevykh vydan [Artbook as a type of niche editions]. *Naukovi zapysky Instytutu zhurnalistyky*, 55, 66–69 [in Ukrainian].
14. Kavun, A.I. (2021). Artbuk yak oryhyalni vyd proektuvannia ta vyhotovlennia knyzhkovoi produkci [Artbook as an original type of book design and production]. In *XXIII All-Ukrainian Scientific Conference of Young Scientists*. Cherkasy: ChNU, 676–677 [in Ukrainian].
15. Bidun, A.V. (2019). Artbuk u teoretychnomu vymiri j u systemi praktyk redaktora [The artbook in the theoretical dimension and in the editor's practices]. *Scientific Notes of the Institute of Journalism*, 1, 78–94. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzizh_2019_1_10 [in Ukrainian].
16. Melnychyna, Yu. (2023). SKVOT MAG. Artbuky ta z chym ikh mozna splutaty. Chomu artbuk – ce ne ilustrvana knyha i ne zin, a «knyha khudozhnyka». Retrieved from <https://skvot.io/uk/blog/artbooks-and-how-to-> [in Ukrainian].
17. Holovko, I.M., & Pravdivtseva, I.V. (2021). ARTBOOK yak dokumentoznavcha odynytsia ta innovaciyni knyzhkovyi produkt [ARTBOOK as a documentation unit and an innovative book product]. Kyiv: Derzhavnyi naukovy-metodychnyi centr zmistu kulturno-mystetskoï osvity [in Ukrainian].
18. Milchevych, S.I., & Zhuk, N.B. (2020). Komertsiiyni artbuk: vyokremlennia terminu ta stylistychni osoblyvosti produktu [Commercial artbook: term definition and stylistic features]. *Young Scientist*, 4, 533–538 [in Ukrainian].
19. Milne, J. (2019). Artists' Books as Resistant Transmitters. *Arts*, 8(4), 129. <https://doi.org/10.3390/arts8040129>

20. Nash, R., Clough, G., Beel, A., Haslam, S., Knight, A., Parmar, A., Shon, K.H., & Young, I. (2024). Artists' books as a qualitative research methodology in multidisciplinary contexts. *Visual Communication*. <https://doi.org/10.1177/14703572231209480>
21. Apostol (knyha). Retrieved from https://uk.wikipedia.org/wiki/Апостол_%28книга%29#g [in Ukrainian].
22. Izbornyky Sviatoslava. Retrieved from https://uk.wikipedia.org/wiki/Ізборники_Святослава [in Ukrainian].
23. Peresopnytske Yevanheliie. Retrieved from https://uk.wikipedia.org/wiki/Пересопницьке_Євангеліє [in Ukrainian].
24. Pateryk Pecherskyi 1661 roku. Retrieved from <https://kplavra.kyiv.ua/ua/2-lypnya-dukhovna-kultura-pateryk-pecherskyi-ukr> [in Ukrainian].
25. Barthes, R. (1964). Rhetoric of the Image. *Communications*, 4(4), 40–51. <https://doi.org/10.3406/comm.1964.1027>
26. Mitchell, W.J.T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
27. Mateusz Urbanowicz. Illustration Series. Retrieved from <https://mateuszurbanowicz.com/series/>
28. Zahrava. Serhii Maidukov. Retrieved from <https://istpublishing.org/zagrava-sergij-majdukov> [in Ukrainian].
29. KYIV by Sergiy Maidukov. Retrieved from <https://istpublishing.org/kyiv-sergiy-maidukov> [in Ukrainian].
30. Khmelovska, O. (2009). U nastupni proekty ja planuju dodaty bilshe naturalnoho i zhyvoho. Retrieved from <https://archive.chytomo.com/interview/u-nastupni-proekty-ya-planuyu-dodaty-bilshe-naturalnoho-i-zhyvoho> [in Ukrainian].
31. Tabenska, Yu. Podorozhnii arkhiv Marko Polo. Retrieved from <https://www.behance.net/gallery/31846583/podorozhnj-arhv-marko-polo#> [in Ukrainian].
32. Rozenfeld, M. (2025). Fasady. Kharkiv / Facades. Kharkiv. Kharkiv: ASSA. Retrieved from <https://www.yakaboo.ua/fasadi-harkiv-facades-kharkiv.html> [in Ukrainian].
33. Vidkrytyi tvorchyi konkurs z vyznachennia rozrobnyka brandu i brandbuku dlia mista Khmelnytskoho [Open creative competition to select a developer of the brand and brand book for the city of Khmelnytskyi]. Retrieved from <https://brand.khm.gov.ua/> [in Ukrainian].

Стаття надійшла: 12.08.2025

Прийнято: 29.08.2025

Опубліковано: 10.10.2025

УДК 72.012-043.96:725.21:582.542:33-021.387(510)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.4.3>**Ван Хань,**

аспірант кафедри дизайну середовища
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0009-0005-8406-8217
13840349896@163.com

Кривуц Світлана Василівна,

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

СТАЛИЙ РОЗВИТОК ЯК ОСНОВНА СКЛАДОВА РЕГЕНЕРАТИВНОГО ДИЗАЙНУ У ФОРМУВАННІ ОБ'ЄКТІВ ТИМЧАСОВОЇ АРХІТЕКТУРИ (НА ПРИКЛАДІ ДИЗАЙНУ КИТАЙСЬКИХ ТИМЧАСОВИХ БАМБУКОВИХ ПАВІЛЬЙОНІВ)

Метою статті є виявлення, аналіз та систематизація основних питань, що постають перед архітекторами та дизайнерами сьогодення, які стосуються формування об'єктів тимчасової архітектури на основі екологічно чистого матеріалу – бамбуку. Виявлені характеристики матеріалу свідчать про наявність найефективніших підходів щодо поширення концепції сталого розвитку як одного з завдань регенеративного дизайну. В ході роботи над статтею визначено основні питання, що відображають завдання регенеративного дизайну, а саме: відновлення екосистеми, інтеграція людини з природою, їхня культурна та соціальна свідомість. Виявлено відмінність кругової моделі економіки від лінійної, яка свідчить про побудову довгострокової сталості на основі важливого підходу «досліджуй – використовуй – утилізуй – відновлюй». Розкрито провідні принципи кругової економіки, серед яких: безвідходне проєктування; довготривале використання продуктів дизайну та матеріалів; збереження природних систем. На прикладі зразків архітектурно-дизайнерської практики встановлено основні методи моделювання об'єктів тимчасової архітектури у відповідності до властивостей матеріалу, які свідчать про можливість вирішення питань регенеративного дизайну. Розкрито сучасні різноманітні прийоми використання конструктивних систем в дизайні тимчасових павільйонів. У продовженні аналізу питань поєднання з бамбуком різноманітних природних та штучних матеріалів запропоновано візуальний матеріал, який наочно доводить результати дизайнерської роботи спеціалістів. У підсумку, аналіз наукових джерел та систематизація прикладів практичної діяльності архітекторів та дизайнерів дозволив сформулювати узагальнюючі таблиці, що стисло демонструють основні результати дослідження.

Ключові слова: дизайн, тимчасовий павільйон, традиції, екологічність, відновлення, культурна спадщина, регенеративний дизайн, сталий розвиток.

Wang Han, Kryvuts Svitlana. SUSTAINABLE DEVELOPMENT AS A MAIN COMPONENT OF REGENERATIVE DESIGN IN THE FORMATION OF TEMPORARY ARCHITECTURE OBJECTS (USING THE EXAMPLE OF THE DESIGN OF CHINESE TEMPORARY BAMBOO PAVILIONS)

The aim of the article is to identify, analyze and systematize the main issues facing architects and designers today, which relate to the formation of temporary architecture objects based on an environmentally friendly material – bamboo. The revealed characteristics of the material indicate the presence of the most effective approaches to the dissemination of the concept of sustainable development as one of the tasks of regenerative design. During the work on the article, the main issues reflecting the tasks of regenerative design were identified, namely: ecosystem restoration, integration of man with nature, their cultural and social consciousness. The difference between the circular economy model and the linear one was revealed, which indicates the construction of long-term sustainability based on the important approach of "research – use – recycle – restore". The leading principles of the circular economy are

revealed, including: waste-free design; long-term use of design products and materials; preservation of natural systems. Using examples of architectural and design practice, the main methods of modeling temporary architecture objects in accordance with the properties of the material are established, which indicate the possibilities of solving regenerative design issues. Various modern methods of using structural systems in the design of temporary pavilions are revealed. In continuation of the analysis of the issues of combining various natural and artificial materials with bamboo, visual material is proposed that clearly demonstrates the results of the design work of specialists. As a result, the analysis of scientific sources and the systematization of examples of practical activities of architects and designers allowed the formation of summary tables that briefly demonstrate the main results of the study.

Key words: design, temporary pavilion, traditions, environmental friendliness, restoration, cultural heritage, regenerative design, sustainable development.

Вступ. Однією з основних тенденцій сучасності стає вирішення питань регенеративного дизайну, завданнями якого є: відновлення екосистеми, інтеграція людини з природою, їхня культурна та соціальна свідомість. Зазначені завдання допомагає вирішити дизайн об'єктів тимчасової архітектури, який враховує декілька важливих аспектів – допомагає покращити загальну композицію архітектурно-ландшафтного середовища міст та сільської місцевості Китаю, використати властивості екологічно чистих матеріалів, відновити традиції минулого, а також покращити комунікативні процеси.

Як показала практика спеціалістів, вищезазначені завдання можна вирішити за рахунок

використання екологічно чистого місцевого китайського матеріалу – бамбуку. Культура вирощування бамбуку має давню історію, найкращі зразки якої можна побачити у живописних полотнах митців, отже, можна стверджувати, що бамбук, як зразок культурної спадщини Китаю, має свій відбиток у сучасності та є її унікальною родзинкою. Фактично, культура вирощування та використання бамбуку стає не тільки гарним міцним будівельним матеріалом, завдяки своїм властивостям, а й є важливим культурним символом КНР, про що стверджується у статті Дейва Ходкіна (рис. 1) [4, с. 18].

Матеріали та методи. Як свідчить аналіз матеріалу дослідження, ще у стародавні часи

ВЛАСТИВОСТІ БАМБУКА ВІДНОСНО ВІКУ РОСЛИНИ		
МОЛОДИЙ	ЗРІЛИЙ	СТАРИЙ
Перший рік: відсутність ознак сформованих гілок	Незначне зморщування поверхні бамбука	Ювенільні тріщини та розколи поверхні стеблів, які утворюються поперек вузлів
Вузли та новостворені гілки на стеблах ще недостатньо сформовані	Деяке згортання форми по ширині між вузлами	Високий рівень руйнування по ширині між вузлами, грибкові ураження
Тьмянний відтінок поверхні стеблів та відчуття вологості	Міцна поверхня стеблів	Поверхня стеблів занадто зморшкувата, легко ламається
При розрізанні стебля відчуття вологості, солодкості та м'якості	Щільність стеблів	Матово-коричневий колір, навіть якщо свіжозрізаний
		

Рис. 1. Властивості бамбука відносно віку рослини (за дослідженням Дейва Ходкіна)

у Китаї для створення будівель та павільйонів широко використовувались різні частини бамбука, як конструктивного матеріалу (при побудові балок, дахів, колон та стін). Візуальний матеріал вирішення дизайну сучасних тимчасових павільйонів свідчить про використання саме таких конструктивних елементів, що через століття підтверджують унікальні властивості матеріалу: його міцність, легкість, зручність складання та монтажу, а також водонепроникні характеристики, що ефективно запобігають просочуванню дощової води. Також матеріал поглинає в чотири рази більше вуглекислого газу, ніж звичайні дерева.

Варто зазначити, що одним з ключових аспектів регенеративного дизайну є його зосередженість на відновленні природного середовища, пошкодженого або зміненого діяльністю людини [1]. Також головною

метою регенеративного дизайну є перехід від лінійної до кругової економіки, який свідчить про побудову довгострокової сталості на основі важливого підходу «досліджуй – використовуй – утилізуй – відновлюй». Провідними принципами кругової економіки при цьому є наступні: 1) безвідходне проєктування; 2) довготривале використання продуктів дизайну та матеріалів; 3) збереження природних систем [5]. Отже, у відповідь на швидкий розвиток економічного прогресу та жорстких вимог щодо екологічності будівельних матеріалів – бамбук є найпоширенішим серед архітекторів та дизайнерів різних країн світу й Китаю, про що свідчать його характеристики (рис. 2). Крім того, різноманітність поєднання бамбуку, як швидко відновлювального, екологічно чистого конструктивного матеріалу – з іншими матеріалами для покриття покрівлі значно збільшує

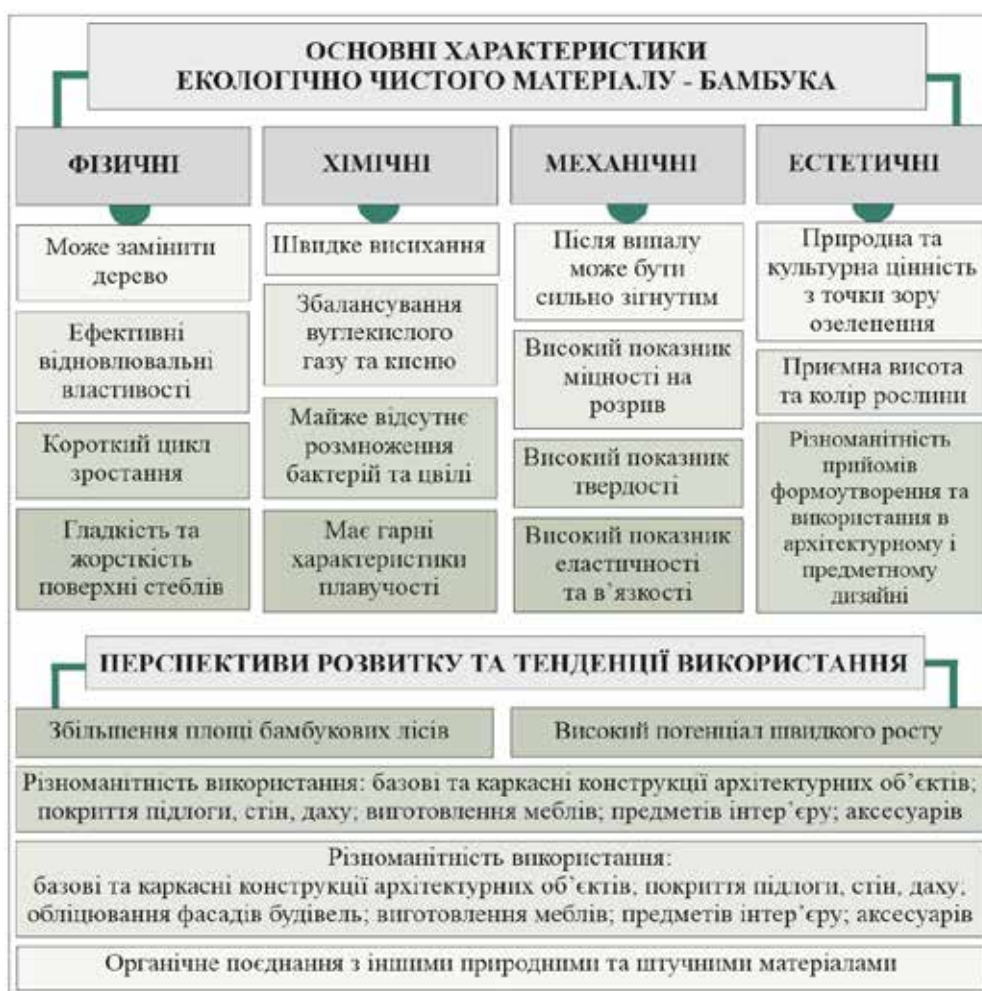


Рис. 2. Основні характеристики бамбуку та тенденції його використання

варіанти прийомів формоутворення тимчасових павільйонів у сучасному архітектурному дизайні.

Серед принципів регенеративного дизайну варто назвати наступні: *принцип цілісності* (засвідчує взаємопов'язаність усіх компонентів екосистеми); *принцип симбіозу* (де основними формами взаємодії є *мутуалізм* (отримання обоюдної вигоди між людиною та природними компонентами) та *коменсализм* (завдяки якому людина отримує користь, не пошкоджуючи навколишнє природне оточення, в даному випадку, природний матеріал – бамбук); *принцип відновлення* (стосується відновлення екосистеми: інтеграція будівель, ландшафтів з природним оточенням); *принцип інтеграції* (врахування цінностей та потреб громадян, сприяння проєктуванню соціально значущих об'єктів).

Утім, варто зазначити, що відносно впровадження тимчасових об'єктів у міському середовищі або у сільській місцевості, дані споруди виглядають досить по-різному. Наприклад, у сільській місцевості, де у більшій мірі вирощування й обробка бамбука є звичним традиційним ремеслом, павільйони гарно вписуються у навколишнє середовище на основі *принципу гармонійності*. У свою чергу, якщо спеціалісти пропонують такий тимчасовий об'єкт у громадському просторі великого або маленького міста Китаю, дана споруда стає композиційним центром цієї ділянки та будь-який метод її формоутворення завжди привертає до себе увагу жителів та гостей міста. Широке розповсюдження даного екологічного матеріалу свідчить також про його різноманітні конструктивні з'єднання при створенні об'єктів тимчасової архітектури, що вказує на багатогранність та перспективність методів, принципів та прийомів їхнього формоутворення, серед яких основними є: *метод традиційного ручного вирішення об'єктів*; *метод поєднання традиційного ручного технологічного процесу із цифровим проєктуванням*; *метод параметричного моделювання*. Кожний із зазначених вище методів має за мету розробити дизайн життєздатної моделі тимчасового павільйону, що демонструє нові форми та

структури, сучасні можливості використання бамбуку, інноваційні засоби конструктивного з'єднання та нетиповий вибір території для його розташування.

Матеріал дослідження свідчить про те, що останнім часом популярність регенеративного дизайну, як можливості реалізації концепції позитивного урбанізму, швидко зростає. Наприклад, відома організація США, Рада зеленого будівництва (US Green Building Council), нещодавно опублікувала п'ять ключових принципів проєктування з урахуванням регенеративного дизайну, серед яких: орієнтованість на загальне покращення екосистеми, соціальне благополуччя, процвітання, циркулярність та демонтаж. Великі компанії, такі як Arup, Holcim та DIALOG – одночасно розробили і представили аналогічні принципи та деякі тематичні дослідження передових проєктів ReGen [9]. Також на сьогодні є актуальним проєкт REGEN, що розкриває інноваційні шляхи для декарбонізації (процесу зменшення викидів парникових газів і переходу до більш екологічно чистих джерел енергії та сталих практик, задля зменшення впливу антропогенної діяльності на зміни клімату європейських районів та міст [8]. Завдяки використанню цифрових технологій та оцінці сталості життєвого циклу, а також одночасно залучаючи громадян та впливаючи на зміну їхньої поведінки, завдання проєкту REGEN дійсно сприяють вирішенню соціально-економічних, кліматичних та екологічних проблем шляхом розробки багатогранного необхідного для цього інструментарію [6].

У свою чергу, у Китаї завдання регенеративного дизайну спрямовані на використання загальної стратегії, що відповідає за наступне: реконструкцію стародавніх жилих кварталів; їхнє оновлення; впровадження програм озеленення, включаючи декілька рівнів будівель. Поєднання традиційного міського простору з його оновленням вирішується через упорядкування регіональних вулиць та провулків, знесення незаконних будівель, що зростали протягом багатьох років; через відновлення історичних хутун та провулків, а також через формування системи простору будь-якого району міста із візуально зручним масштабом

його споглядання [13]. Саме тут доречним стає формування дизайну тимчасових павільйонів із різноманітними функціями, що через нові дизайнерські знахідки уможливають збереження історичної пам'яті про традиційні ремесла Китаю, про традиційні екологічно чисті матеріали та відтворюють історичну спадщину через інновації у дизайнерських рішеннях. Авторські концепції базуються на узгодженні нової концептуальної форми павільйону зі старим архітектурним стилем або із елементами китайської ієрогліфіки.

Наочним прикладом є дизайн бамбукового павільйону у місті Ченду, що створений як трикутна форма конструктивної структури, що відображає елементи китайських ієрогліфів "八" (вісім), "人" (люди) та "入" (вхід) (рис. 3). Авторська ідея полягає в тому, щоб побудувати об'єкт тимчасової архітектури, основні елементи конструкції якого можна було б перетворити на заводі після демонтажу.

Павільйон виглядає як композиційний центр у запропонованому навколишньому середовищі, відкритість форми якого ніби запрошує всередину усіх відвідувачів. Чітко виражений характер запропонованого образу архітектурного об'єкту є домінуючим посеред перенасиченого будівлями архітектурного простору та, водночас лаконічним, завдяки використанню *методу поєднання традиційного ручного технологічного процесу із цифровим проектуванням*. Створюючи виразну атмосферу даної місцевості архітектори нагадують людям про символізм ієрогліфів, що відображають наступні важливі для філософії Китаю теми: «зв'язок між людьми», «зв'язок зі світом» та «вісім років яскравих подій».

Загалом, можна побачити, що ієрогліфи мають спільну форму стабільного трикутника, що також відповідає принципу механіки будівлі.

Аналіз конструктивної системи павільйону свідчить про утворення трьох комплексів бамбукових балок, які були з'єднані разом, щоб сформувати кожну сторону розкладеної балки, що послідовно збиралася в традиційну бамбукову конструкцію за допомогою сталевих заклепок. Модульні балки і знімні бамбукові та сталеві елементи Roarc Renew, з'єднані разом, відображають китайську філософію бачення світу, який складається з величезної кількості мікроскопічних елементів, і люди завжди повинні залишатися скромними перед величчю природи. У створенні конструктивної системи тимчасової споруди використовуються три види матеріалів, які піддаються переробці, що свідчить про їхню відповідність регенеративному дизайну: 1) бамбукові конструкції, які у перспективі можна переробити на вуличні стільці; 2) сталеві конструкції, легко переробляються на металобрухт; 3) срібні плівки, які можна повторно використовувати як подушки для вуличних бамбукових стільців [3]. Три рівня павільйону мають свої функції: на першому поверсі архітекторами запропоновано вісім арт-просторів, що призначені для демонстрації відомих трендів; на другому – розташована сталева веранда, яка веде на терасу на третьому поверсі; з тераси третього поверху відкривається вид на парк M+ [3].

Таким чином, художній образ павільйону, створений на основі каліграфії Китаю, формує взаємозв'язок між елементами традиційної культури, архітектурною формою, яка



Рис. 3. Дизайн тимчасового виставкового павільйону у місті Ченду, Китай.
<https://archello.com/project/chinese-bamboo-eight-pavilion>

вирішена за допомогою сучасних цифрових технологій проектування та людиною, що збагачує свій досвід, захоплюється новітніми технологічними можливостями та бачить необхідність професійного відновлення навколишнього середовища.

Результати. В ході аналізу та систематизації матеріалу статті було визначено основні характеристики відновлювального матеріалу – бамбуку, що повністю відповідає завданням регенеративного дизайну. Перспективи подальших досліджень направлені на визначення основних підходів при фактичному

використанні різноманітних методів моделювання тимчасових павільйонів.

Висновки. Таким чином, шляхом визначення основних властивостей бамбука, який повністю відповідає завданням регенеративного дизайну, й пошуку прийомів трансформації його звичайних характеристик через інновації у дизайнерських розробках. На основі цифрових практик проектування, можна досягти значних результатів для покращення та відродження регіональної культурної спадщини та більш активного розвитку регенеративного дизайну.

Література:

1. Blinova Maria, Protsenko Danylo. (2024). Perspectives on the use of regenerative design in architecture and urban planning. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/28475/1/APSD_2024_V3_P008-011.pdf. (дата звернення: 09.07.25.)
2. Carving a path toward a regenerative future. URL: <https://www.vzug.com/cn/en/stories/carving-a-path-toward-a-regenerative-future> (дата звернення: 24.07.25.)
3. Chinese Bamboo Eight Pavilion. URL: <https://archello.com/project/chinese-bamboo-eight-pavilion> (дата звернення: 11.07.25.)
4. Dave Hodgkin. (2009). Humanitarian Bamboo: A manual on the humanitarian use of bamboo in Indonesia. URL: <https://www.humanitarianlibrary.org/sites/default/files/2014/02/Humanitarian%20Bamboo%20Draft%20%20medium.pdf> (дата звернення: 12.07.25.)
5. Лу Бін, Кривуц С. Наслідкування традицій китайської культури в формуванні дизайну арт-інсталяцій екологічного спрямування. Collection of scientific papers «SCIENTIA», Kraków, Poland. 2022. С. 111–113.
6. Проєкт REGEN. (2024). URL: https://build-up-ec-europa-eu.translate.google.com/en/resources-and-tools/links/regen-project?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=uk&_x_tr_hl=uk&_x_tr_pto=sc (дата звернення: 20.07.25.)
7. Чи впливають дизайнери на глобальні екологічні виклики? (2021). URL: <https://info.ppv.net.ua/global-environmental-challenges/> (дата звернення: 09.07.25.)
8. Що таке декарбонізація і якими темпами потрібно її втілювати, аби стримати зміну клімату? URL: <https://ecoaction.org.ua/shcho-take-dekarbonizatsiia.html> (дата звернення: 11.07.25.)
9. How regenerative urban design transforms spaces for people and the planet. 2025. URL: <https://www.weforum.org/stories/2025/03/regenerative-design-transforms-urban-spaces-people-planet/> (дата звернення: 09.07.25.)
10. John Tillman Lyle. Regenerative Design for Sustainable Development. 1996. URL: <https://www.wiley.com/en-us/Regenerative+Design+for+Sustainable+Development-p-9780471178439> (дата звернення: 09.07.25.)
11. Kim Sorvig. Regenerative Design Techniques: Practical Applications in Landscape Design: Pete Melby, Tom Cathcart. 2004. URL: https://www.researchgate.net/publication/257026387_Regenerative_Design_Techniques_Practical_Applications_in_Landscape_Design_Pete_Melby_Tom_Cathcart_Wiley_2002_416_pp_Price_US_60_Hardback_ISBN_0-471-41472-7 (дата звернення: 26.07.25.)
12. Regenerative design. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Regenerative_design (дата звернення: 26.07.25.)
13. Sustainable Design China Summit Programme. Regenerative Design and the Circular Economy. 2022. URL: <https://www.sustainabledesignchina.com/sustainable-design-china-summit-programme/regenerative-design-circular-economy> (дата звернення: 22.07.25.)
14. Wang Han, Kryvuts S. V. Current issues of design development of multifunctional pavilions. VI International Scientific and Theoretical Conference «Theoretical and practical scientific achievements: research and results of their implementation». Pisa, Italy. 26.04.2024. 184–185 URL: <https://doi.org/10.36074/scientia-26.04.2024> (дата звернення: 24.07.25.)

References:

1. Blinova, M., & Protsenko, D. (2024). Perspectives on the use of regenerative design in architecture and urban planning. Retrieved from: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/28475/1/APSD_2024_V3_P008-011.pdf. (дата звернення: 09.07.25.)
2. Carving a path toward a regenerative future. v: <https://www.vzug.com/cn/en/stories/carving-a-path-toward-a-regenerative-future> (дата звернення: 24.07.25.)
3. Chinese Bamboo Eight Pavilion. Retrieved from: <https://archello.com/project/chinese-bamboo-eight-pavilion> (дата звернення: 11.07.25.)
4. Dave Hodgkin. (2009). Humanitarian Bamboo: A manual on the humanitarian use of bamboo in Indonesia. Retrieved from: <https://www.humanitarianlibrary.org/sites/default/files/2014/02/Humanitarian%20Bamboo%20Draft%20%20medium.pdf> (дата звернення: 12.07.25.) [in English]
5. Lu Bin, & Kryvuts, S. (2022). Nasliduvannia tradytsii kytayskoi kultury v formuvanni dyzainu art-instaliatsii ekolohichnoho spriamuvannia. [Imitation of Chinese cultural traditions in shaping the design of ecological art installations]. Collection of scientific papers «SCIENTIA», Kraków, Poland. P. 111–113. [in Ukrainian].
6. Projekt REGEN [REGEN Project]. (2024). Retrieved from: https://build--up-ec-europa-eu.translate.google/en/resources-and-tools/links/regen-project?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=uk&_x_tr_hl=uk&_x_tr_pto=sc (дата звернення: 20.07.25.) [in Ukrainian].
7. Chy vplyvaiut dyzainery na hlobalni ekolohichni vyklyky? [Do designers influence global environmental challenges?] (2021). Retrieved from: <https://info.ppv.net.ua/global-environmental-challenges/> (дата звернення: 09.07.25.) [in Ukrainian].
8. Shcho take dekarbonizatsiia i yakymy tempamy potribno yii vtiliuvaty, aby strymaty zminu klimatu? [What is decarbonization and at what pace should it be implemented to curb climate change?]. Retrieved from: <https://ecoaction.org.ua/shcho-take-dekarbonizatsiia.html> (дата звернення: 11.07.25.) [in Ukrainian].
9. How regenerative urban design transforms spaces for people and the planet. (2025). Retrieved from: <https://www.weforum.org/stories/2025/03/regenerative-design-transforms-urban-spaces-people-planet/> (дата звернення: 09.07.25.)
10. John Tillman Lyle. (1996). Regenerative Design for Sustainable Development. Retrieved from: <https://www.wiley.com/en-us/Regenerative+Design+for+Sustainable+Development-p-9780471178439> (дата звернення: 09.07.25.)
11. Kim Sorvig. (2004). Regenerative Design Techniques: Practical Applications in Landscape Design: Pete Melby, Tom Cathcart. URL: https://www.researchgate.net/publication/257026387_Regenerative_Design_Techniques_Practical_Applications_in_Landscape_Design_Pete_Melby_Tom_Cathcart_Wiley_2002_416_pp_Price_US_60_Hardback_ISBN_0-471-41472-7 (дата звернення: 26.07.25.)
12. Regenerative design. Retrieved from: https://en.wikipedia.org/wiki/Regenerative_design (дата звернення: 26.07.25.)
13. Sustainable Design China Summit Programme. Regenerative Design and the Circular Economy. (2022). Retrieved from <https://www.sustainabledesignchina.com/sustainable-design-china-summit-programme/regenerative-design-circular-economy> (дата звернення: 22.07.25.)
14. Wang Han, Kryvuts S. V. Current issues of design development of multifunctional pavilions. VI International Scientific and Theoretical Conference «Theoretical and practical scientific achievements: research and results of their implementation». Pisa, Italy. 26.04.2024. P. 184–185. Retrieved from: <https://doi.org/10.36074/scientia-26.04.2024> (дата звернення: 24.07.25.)

Стаття надійшла: 30.07.2025

Прийнято: 11.08.2025

Опубліковано: 10.10.2025

Гринько Дмитро Олександрович,

аспірант, асистент кафедри графічного дизайну

Київського національного університету культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0001-5403-2639

dimagrinco@gmail.com

ПРОЄКТУВАННЯ БАНКНОТ: БЕЗПЕКОВІ РІВНІ, ЕРГОНОМІКА ВИКОРИСТАННЯ, ВІЗУАЛЬНА СИСТЕМА

Метою статті є визначення особливостей проєктування банкнот з урахуванням безпекових рівнів, ергономічних характеристик та дизайнерської складової, а також аналіз сучасних тенденцій у цій сфері з метою формування цілісного підходу до створення ефективних і надійних грошових знаків.

Методологія. Дослідження спирається на аналіз наукових праць українських та зарубіжних авторів, які розглядають питання безпеки, інклюзивності та візуальної мови грошових знаків. Застосовано метод порівняльного аналізу захисних та ергономічних характеристик банкнот різних країн, структурно-семантичний аналіз дизайнерських рішень, а також узагальнення практичного досвіду міжнародних компаній, що спеціалізуються на створенні банкнот. Емпіричною базою дослідження виступають дані кількісного опитування вузької вибірки молоді, професійно орієнтованої на графічний дизайн.

Результати. У результаті дослідження систематизовано ключові складові сучасного банкнотного дизайну у трьох категоріях: безпека (захисні стрічки, мікротекст, оптично-змінні елементи, матеріали-носії), ергономіка (зручність ідентифікації номіналу, тактильні позначки для людей із вадами зору, інклюзивність) та художній дизайн (композиція, колористика, портрети, архітектурні та культурні символи). Виявлено, що поєднання цих аспектів забезпечує як функціональність та довговічність банкнот, так і їхню роль у формуванні культурної пам'яті та візуальної ідентичності держави. Опитування дизайн-орієнтованої молоді підтвердило значущість використання історичних діячів, архітектурних пам'яток та стилістично цілісного художнього вирішення для підвищення довіри та естетичної привабливості грошових знаків.

Наукова новизна статті полягає в комплексному підході до проєктування банкнот, який інтегрує міждисциплінарні аспекти безпеки, ергономіки та дизайну в єдину систему, а також у поєднанні теоретичного аналізу з емпіричними соціологічними даними.

Практична значущість дослідження полягає у можливості використання його результатів дизайнерами, поліграфістами та державними інституціями під час створення нових серій банкнот, що відповідатимуть вимогам безпеки, інклюзії та візуальної комунікації.

Ключові слова: графічний дизайн, дизайн банкнот, захисні знаки, грошовий знак, гроші, ідентичність, портрет, ілюстрації, архітектурна пам'ятка, опитування.

Hrynko Dmytro. BANKNOTE DESIGN: SECURITY LEVELS, ERGONOMICS OF USE, VISUAL SYSTEM

The purpose of the article is to identify the key features of banknote design with regard to security levels, ergonomic characteristics, and the artistic component, as well as to analyze current trends in this field in order to develop a holistic approach to creating efficient and reliable currency notes.

Methodology. The study draws upon the analysis of scholarly works by Ukrainian and international researchers who examine issues of security, inclusivity, and the visual language of banknotes. The research applies a comparative analysis of protective and ergonomic characteristics of banknotes in different countries, a structural-semantic analysis of design solutions, and a generalization of practical experience from international companies specializing in banknote creation. The empirical basis of the study consists of quantitative survey data obtained from a narrow sample of young people professionally oriented toward graphic design.

Results. The study systematizes the key components of contemporary banknote design into three categories: security (security threads, microtext, optically variable elements, substrate materials), ergonomics (ease of denomination recognition, tactile features for the visually impaired, inclusivity), and artistic design (composition, color scheme, portraits, architectural and cultural symbols). It has been revealed that the integration of these

aspects ensures both the functionality and durability of banknotes, as well as their role in shaping cultural memory and the visual identity of the state. The survey of design-oriented youth confirmed the significance of incorporating historical figures, architectural landmarks, and stylistically coherent artistic solutions in enhancing trust and aesthetic appeal of currency notes.

The scientific novelty of the article lies in its comprehensive approach to banknote design, integrating interdisciplinary aspects of security, ergonomics, and design into a unified system, as well as in combining theoretical analysis with empirical sociological data.

Practical significance of the study consists in the possibility of applying its findings by designers, printing specialists, and governmental institutions in the development of new series of banknotes that meet contemporary requirements of security, inclusivity, and visual communication.

Key words: graphic design, banknote design, security features, currency note, money, identity, portrait, illustration, architectural landmark, survey.

Вступ. У сучасних умовах глобалізації та зростання кількості фінансових загроз продукування надійних і зручних у використанні банкнот набуває особливого значення. Проектування банкнот є багатокомпонентним процесом, що поєднує досягнення у галузях дизайну, матеріалознавства, поліграфії та інформаційної безпеки. Грошові знаки різних країн світу виконують не лише функцію засобу розрахунків, а й виступають інструментом захисту економіки та є одним із культурно-історичних символів держави. У цьому контексті вагоме значення мають три взаємопов'язані складові: захисні елементи, ергономіка використання та дизайнерське вирішення. Їхнє гармонійне поєднання забезпечує не лише надійність і довговічність грошових знаків, а й формує довіру суспільства до національної валюти.

Метою статті є визначення особливостей проектування банкнот з урахуванням безпекових рівнів, ергономічних характеристик та дизайнерської складової, а також аналіз сучасних тенденцій у цій сфері з метою формування цілісного підходу до створення ефективних і надійних грошових знаків.

Матеріали та методи. Теоретичним підґрунтям цієї статті є низка наукових праць, у яких досліджуються дизайн грошових знаків та його складники.

Передусім, варто звернути увагу на статтю вченого Г. Хея який дослідив та окреслив основні елементи, що мають бути присутніми на банкноті [2]. Можна узагальнити та структурувати описані автором елементи на три групи: дизайн, захист та інклюзія.

Ключову роль захисних знаків у дизайні грошей підкреслюють вчені С. Саркар та

А. Пал. Ними наголошено також на важливості співпраці між дизайнерами, друкарями, виробниками паперу та представниками центробанків. Такий підхід, на думку авторів, допоможе банкам і урядам впроваджувати більш надійні системи захисту грошей [6, с. 84, 87]. Схоже дослідження провів вітчизняний вчений А. Бойко-Гагарін, який у своїй статті вивчає історичний аспект фальшивомонетництва в Україні у період становлення національної грошової одиниці 1994–2000 рр., аналізує основні тенденції підроблення грошових знаків, напрями протидії цьому явищу та вплив грошової реформи 1996 року [1].

У праці українського вченого А. Киричка основний акцент робиться не на захисних аспектах функціонування банкнот, а на практичній зручності визначення номіналу банкнот людьми з різними вадами зору. У статті вчений з'ясовує сучасні технології створення банкнот, орієнтовані на потреби кольоросліпих, слабозорих та незрячих [4]. Дотичні дослідження проводять вчені М. Вільямс та Р. Андерсон, які також виокремлюють та порівнюють конкретні захисні елементи та елементи розпізнавання банкнот для людей з вадами зору та описують вимоги до цих елементів для унеможливлення фальшування банкнот [8].

Вельми важливим і в аспекті захисту грошового знаку від підробок, і в аспекті інклюзивності його використання, відіграють використані для банкноти матеріали. Тому варто відзначити дослідження вчених А. Рафій, А. Карімі та М. Бодагі, які у своїй статті описують та порівнюють матеріали, з яких виготовляють банкноти світу [5].

Важливо розуміти, що як захисні елементи, так і елементи розпізнання банкноти є складниками, що поєднуються дизайном. Цей зв'язок підкреслюють у своїй праці такі вчені: Г. Хей, С. Саркар та А. Пал, виокремлюючи різні аспекти для аналізу – від візуальних до семантичних. А. Бойко-Гагарін зазначає, що головною метою змінення дизайну банкноти є впровадження нових елементів захисту [1, с. 115]. Інтеграція цих елементів відбувається шляхом використання таких невід'ємних складників дизайну, як композиція, колористика, шрифти та стилізація. Турецькі автори Е. Сююк Макакли та Б. Озар аналізують такі ключові елементи банкнот – портрети історичних діячів, використання архітектурних пам'яток, ілюстрації флори та фауни, кольорове вирішення банкнот та шрифтові композиції. Вони трактують архітектурні образи на банкнотах у контексті їхніх функціональних та просторових характеристик, а також політичної й суспільної атмосфери періоду. Вони показують, що банкноти слугують засобом репрезентації спільних ідеалів, національної ідентичності та духу епохи, перетворюючи архітектурні символи на носії культурної пам'яті та ідеології молодшої республіки [7].

У компанії «Giesecke+Devrient», яка займається розробкою дизайну грошових знаків для різних країн світу, провели інтерв'ю для обговорення викликів, з якими стикаються дизайнери при розробленні банкнот. Адже такі знаки мають містити безліч захисних елементів, але водночас репрезентувати історичні та культурні особливості країни. Дизайнерка банкнот Аннетте Вюст говорить, що технологічний розвиток відкрив нові можливості дизайну, а також ускладнив процес. Дизайн став набагато естетичнішим, навіть якщо він є більш складним з технічної точки зору [3]. Голова відділу дизайну Марк Міттельштедт зазначив, що розроблення грошей – це справжнє дизайнерське завдання, пов'язане з особливостями формату. Банкноти не лише відносно малі, але й повинні працювати в рамках суворих технічних параметрів, що по'язані з елементами захисту та виробництвом банкнот. Більше того, потрібно створювати щось,

що може надійно зчитуватися машинами з метою автоматизованого підрахунку та виявлення шахрайства. З урахуванням невеликого за розміром полотна, це вимагає від дизайнера ретельного підходу у роботі з деталями [3].

Результати. У результаті аналізу літературних джерел, стає очевидною глибина міждисциплінарності у проєктуванні грошових знаків. Разом з тим виявлено, що дослідники, як правило, зосереджені на вивченні окремих складників розроблення банкнот – захисних елементах, елементах розпізнавання та візуальних рішеннях, і лише опосередковано зазначають про їх взаємозв'язок у проєктному процесі. Натомість, дизайнери-практики усвідомлюють цілісність і системність дизайну грошей. Голова відділу дизайну банкнот Марк Міттельштедт зазначає, що дизайнери пов'язують захисні елементи з візуальними рішеннями та створюють єдине ціле. Наприклад, на банкноті з архітектурною тематикою до фактичного зображення вікна будівлі можуть додати захисний елемент – прозоре наскрізне вікно [3]. Системність проєктування банкнот актуалізує потребу у структуруванні теоретичної бази наявних знань і узагальненні вимог до дизайну грошових знаків.

Отже, у дизайні банкноти як системному процесі можна виділити три складові категорії: безпекові рівні, ергономіка та візуальна система (табл. 1). Категорія безпеки полягає у захисті банкнот від підробок та використанні певних матеріалів, що впливають на зносостійкість грошових знаків. Сутність ергономіки – у зручності використання банкнот людьми, а також інклюзивність банкноти. Остання категорія відповідає за візуальну складову та інтегрує безпеку та ергономіку в комфортну утилітарність грошового знаку.

Дизайн більшості банкнот містить у собі такі системні складові: портрет історичної постаті, архітектурні ілюстрації, орнаментальні мотиви, захисні елементи, написи. Усі ці складові можуть бути як частиною окремої категорії, так і належати до трьох категорій елементів грошового знаку одночасно. Розглянемо системний підхід до дизайну на прикладі сучасних українських банкнот.

Таблиця 1

Основні категорії елементів грошового знаку

БЕЗПЕКОВІ РІВНІ	Захисний елемент	• водяний знак • захисна стрічка • мікротекст • оптично-змінний елемент • ультрафіолетові та інфрачервоні мітки • серійний номер • прозорий наскрізний елемент
	Сировина банкноти	• целюлоза • бавовна • льон • полімер • комбіновані матеріали
ЕРГОНОМІКА ВИКОРИСТАННЯ	Розмір	• різні формати для різних номіналів
	Тактильність	• рельєфний друк • позначки для людей із порушенням зору
	Читабельність	• чіткість шрифту і цифр • зручність ідентифікації номіналу
ВІЗУАЛЬНА СИСТЕМА	Колір	• монохромний • контрастні поєднання • колірна градація
	Композиція	• симетрія • асиметрія
	Ілюстрація	• гравюра • стилізація • лінія • пляма
	Шрифт	• антиква • гротеск • рукописні • декоративні
	Орнамент	• фоновий • вписаний в фігуру

Купюра номіналом 200 гривень містить захисний оптично-змінний елемент у вигляді квітки (рис. 1). При зміні кута огляду банкноти елемент змінює свій колір від пурпурного кольору до золотисто-зеленого.

На схемі (рис. 2) детально показано елемент, що поєднує в собі категорію безпеки та візуальної системи.

Іншим прикладом поєднання цих двох категорій може слугувати полімерна стрічка (рис. 3) на банкноті 1000 грн. На стрічці є зазначення номіналу та малий Державний Герб України. При зміні кута огляду банкноти фонові заливки змінюють свій напрям. Стрічка виготовлена з полімеру, а банкнота виготовлена з паперу, який містить бавовну та льон. Цей безпековий елемент



Рис. 1. Захисний оптично-змінний елемент на банкноті номіналом 200 грн

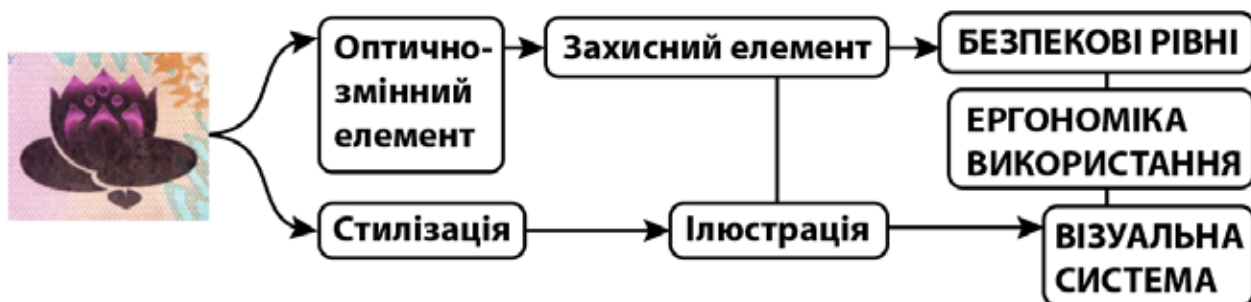


Рис. 2. Поєднання категорій безпеки та візуальності в захисному елементі на банкноті номіналом 200 грн

є технологічно складним у виготовленні та забезпечує додатковий рівень захисту банкноти.

Ця банкнота також містить цифровий напис «1000», що позначає її номінал. На схемі (рис. 4) видно, що цей елемент поєднує характеристики всіх трьох категорій грошового знаку.

Розмір напису є більшим за інші написи на банкноті, а рельєфний друк робить цей

елемент тактильним, що забезпечує ергономічність. Це допомагає людям з порушеннями зору розпізнавати номінал банкноти. Технологічно складне відтворення такого друку виконує захисну функцію. Крім того, цей елемент належить до візуальної системи. Площина цифр заповнена мікроорнаментом (рис. 5), який складається з цифр номіналу та логотипу НБУ.



Рис. 3. Захисна полімерна стрічка на банкноті номіналом 1000 грн



Рис. 4. Поєднання категорій безпеки, ергономіки та візуальності в написі на банкноті номіналом 1000 грн

Системний підхід до проектування грошей відіграє важливу роль для користувачів. За результатами проведеного у 2025 р. опитування серед професійно орієнтованої на графічний дизайн української молоді щодо гривневих банкнот, 58% респондентів підтвердили важливість зовнішнього вигляду банкнот у повсякденному користуванні. Сумарно 80% слідкують за трансформаціями дизайну сучасної паперової гривні (рис. 6), хоча і в різному ступені володіють знаннями про серії банкнот, що впроваджувалися з 1991 р. 76,5% відзначили, що найзручнішою є четверта серія, тобто та, що функціонує з 2014–2019 рр. У поєднанні з фактом, що остання серія максимально наближається до системного проектування, описаного на початку статті, це підтверджує важливість поєднання в одних елементах характеристик захисту, ергономіки та візуальності.

В актуальних українських банкнотах дизайнерами враховано багато факторів зручного користування. Наприклад, 90,1% опитаних відзначили зручність ідентифікації купюр за допомогою дизайну (рис. 7). Це підтвердили перевіірочні запитання щодо номіналу купюри за її наданим фрагментом. Як видно з діаграм (рис. 8), в цілому понад 80% респондентів правильно визначили номінал.

Результатом обґрунтованого системного підходу до дизайну грошей у користувачів формується позитивне ставлення до них не лише з погляду функціональності, але й як до символу культури і державності. Це підтверджується відповідями опитування щодо використаних складників візуальної системи українських банкнот. Наприклад, використання образів видатних діячів здебільшого викликають гордість та повагу (рис. 9): 37% опитаних вказали, що такі



Рис. 5. Мікроорнамент на банкноті номіналом 1000 грн

2. Чи помітили ви зміни в дизайні українських банкнот впродовж останніх років?



Рис. 6. Відповіді респондентів щодо змін в дизайні серій банкнот

4. Чи легко вам відрізнати гривневі банкноти за номіналом завдяки їхньому дизайну?

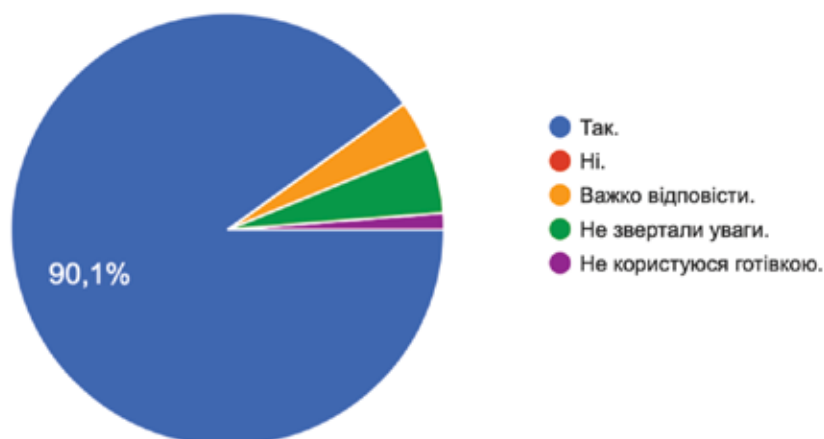


Рис. 7. Відповіді респондентів щодо впливу дизайну на розпізнання номіналу банкноти

10. Фрагмент банкноти якого номіналу зображено на фото?

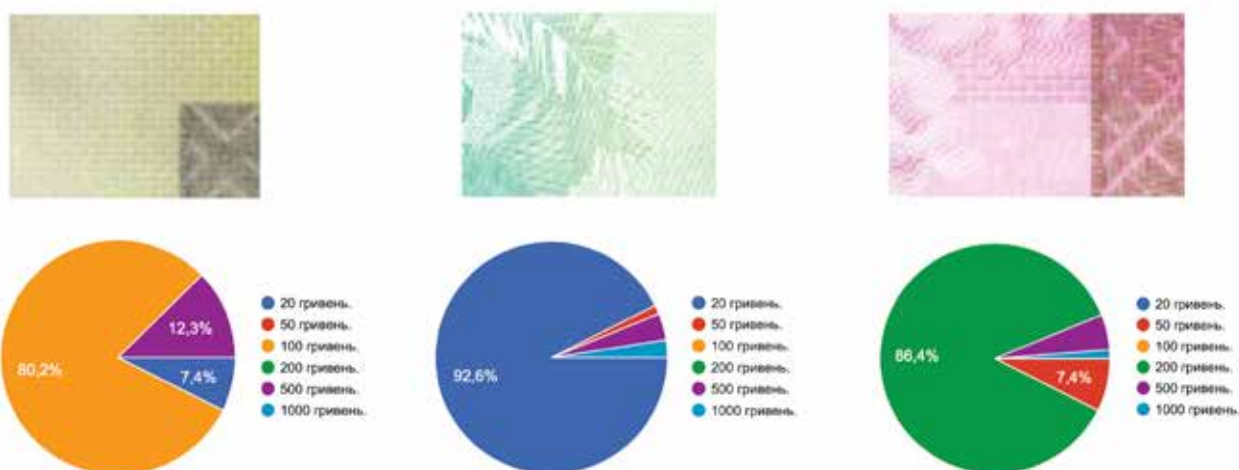


Рис. 8. Відповіді респондентів щодо розпізнання номіналу банкноти

портрети розкривають багатовікову історію України, 24,7% вважають їхнє розміщення ефективним нагадуванням про значущі постаті.

Зображення історичних будівель на купюрах також отримали схвальні відгуки від сумарно 81% опитаних (рис. 10): 51,9% трактує їх як джерело інформування населення про архітектурну спадщину, 29,6% отримують від них естетичне та інтелектуальне задоволення. Частка опитаних (8,8%) дотримується думки про прогресивне позиціонування України через зображення на купюрах сучасних будівель.

Загалом опитування показало, що попри бажання часткових оновлень, значна частина респондентів схвально ставляться до сучасних українських паперових грошей. 32% респондентів вважають поточний дизайн досконалим, який не потребує покращень. Позитивні емоції пов'язані з національно-змістовними аспектами, які забезпечені зображеннями історичних особистостей, архітектурними пам'ятками, орнаментами і стилізованими елементами природи. Ці знаки викликають гордість, цікавість, естетичне задоволення та сприяє зміцненню української ідентичності.

5. Як ви ставитеся до використання портретів історичних діячів на гривні?

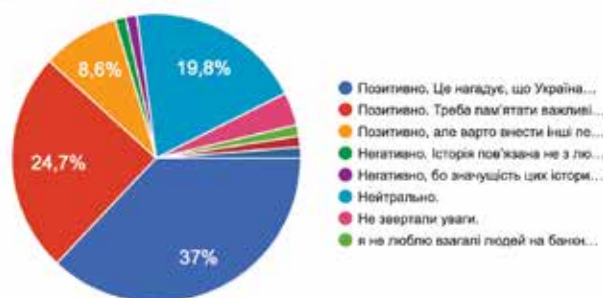


Рис. 9. Ставлення респондентів до історичних діячів на банкнотах

6. Чи є доцільним використання архітектурних пам'яток на банкнотах?

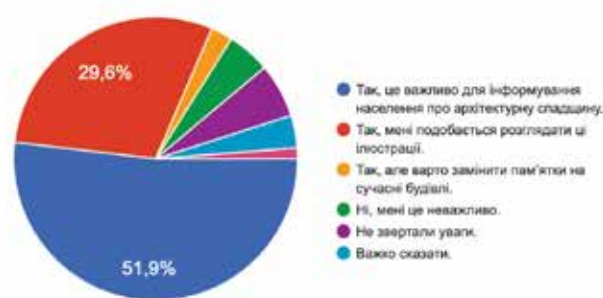


Рис. 10. Ставлення респондентів до архітектурних пам'яток на банкнотах

Висновки. Дослідження підтверджує, що ефективно проектування банкнот можливе лише за умови інтеграції трьох взаємопов'язаних підсистем – безпекових рівнів, ергономіки використання та візуальної системи – в єдину логіку дизайну, де кожен елемент виконує водночас захисну, комунікативну й утилітарну функції. Запропонована у статті структуризація та схематизація взаємодії компонентів демонструють, як матеріали, захисні елементи та елементи візуальної системи мають бути не додатком, а композиційним каркасом рішення, що забезпечує ідентифікацію номіналу, тактильну доступність та впізнаваність образу банкноти як елемента національної ідентичності.

Приклади українських купюр ілюструють, як один і той самий компонент одночасно належить до всіх трьох категорій: підсилює захист, підвищує зручність та структурує візуальну мову купюри. Це емпірично підтверджує вагомість і можливість системного характеру вирішення

дизайнерського завдання. Така теза узгоджується з результатами опитування професійно орієнтованої молоді. Воно засвідчує високу підтримку національно-змістовних мотивів та загалом позитивне сприйняття чинної гривні, що підтверджує релевантність поєднання культурних символів із технологічно складними елементами безпеки й інклюзивності.

Практична значущість результатів статті полягає у можливості використання цієї моделі державними інституціями, поліграфічними підприємствами та дизайнерськими командами для балансування вимог захисту, розпізнавання, доступності та культурної репрезентації. Водночас межі дослідження окреслюють перспективи подальших робіт, а саме розширення емпіричної бази, порівняння паперових і полімерних носіїв у контексті ергономіки та довговічності, а також кількісне тестування читабельності й тактильних маркерів у різних демографічних групах.

Література:

1. Бойко-Гагарін А. Фальшивомонетництво в незалежній Україні: історичний аспект: повідомлення 2 1994–2000 рр.: побутування українського купонокарбованця та введення в обіг гривні, фальшування банкнот гривні та монет копійок; поява серед іноземної валюти євро, нові методи шахрайства. *Криміналістичний вісник*. 023. № 40. С. 110–122. DOI: 10.37025/1992-4437/2023-40-2-110.
2. De Heij H. Banknote design for retailers and public. *DNB Occasional Studies*. 2010. Vol. 8, № 4. P. 161–164.
3. Giesecke+Devrient. Inside story: the alluring art of banknote design. 2023. URL: <https://www.gi-de.com/en/spotlight/trends-insights/inside-story-the-alluring-art-of-banknote-design>.
4. Kyrychok A. The overview of investigation in the field of banknote design for visually impaired people. *Eureka: Physics and Engineering*. 2018. № 3. P. 33. DOI: 10.21303/2461-4262.2018.00639.
5. Rafiei A., Karimi A., Bodaghi M. Polymer banknotes: A review of materials, design, and printing. *Sustainability*. 2023. Vol. 15, № 4. P. 3736. DOI: 10.3390/su15043736.

6. Sarkar S., Pal A. Paper Currency: A systematic review of design, security features, and counterfeit detection. *Acta Graphica*. 2024. Vol. 33, № 2. P. 84–97.
7. Süyük Makaklı E., Ozar B. Architectural Images and Values in Banknote Design: Turkish Republic E1. Emission Group 1. *Gazi University Journal of Science*. 2024. Vol. 12. P. 607–617.
8. Williams M., Anderson R. Currency Design in the United States and Abroad: Counterfeit Deterrence and Visual. *Review*. 2007. Vol. 89. P. 371–414. DOI: 10.20955/r.89.371-414.

References:

1. Boyko-Haharin, A. (2023). Falshyvomonetnytsstvo v nezalezhniy Ukrayini: istorychnyy aspekt: povidomlennya 2 1994–2000 rr.: pobutuvannya ukrayinskoho kuponokarbovantsya ta vvedennya v obih hryvni, falshuvannya banknot hryvni ta monet kopiyyok; poyava sered inozemnoyi valyuty yevro, novi metody shakhraystva [Counterfeiting in independent Ukraine: historical aspect message 2 1994–2000: the circulation of the ukrainian karbovanets coupons and the issue of hryvnia, counterfeits of hryvnia coins and banknotes, the beginning of euro currency circulation, the new methods of cheatings and fraud]. *Kryminalistychnyy visnyk*. 40. 110–122. 10.37025/1992-4437/2023-40-2-110. [in Ukrainian].
2. De Heij, H. (2010). Banknote design for retailers and public. *DNB Occasional Studies*, 8(4), 161–164.
3. Giesecke+Devrient. (2023). Inside story: the alluring art of banknote design. Retrieved from: <https://www.gi-de.com/en/spotlight/trends-insights/inside-story-the-alluring-art-of-banknote-design>
4. Kyrychok, Andrii. (2018). The overview of investigation in the field of banknote design for visually impaired people. *Eureka: Physics and Engineering*. 3. 33. 10.21303/2461-4262.2018.00639.
5. Rafiei, A., Karimi, A., & Bodaghi, M. (2023). Polymer banknotes: A review of materials, design, and printing. *Sustainability*, 15(4), 3736. <https://doi.org/10.3390/su15043736>
6. Sarkar, Sonia & Pal, Arun. (2024). Paper Currency: A systematic review of design, security features, and counterfeit detection. *Acta Graphica*. 33(2). 84–97.
7. Süyük Makaklı, Elif & Ozar, Betül. (2024). Architectural Images and Values in Banknote Design: Turkish Republic E1. Emission Group 1. *Gazi University Journal of Science*. 12. 607–617.
8. Williams, Marcela & Anderson, Richard. (2007). Currency Design in the United States and Abroad: Counterfeit Deterrence and Visual. *Federal Reserve Bank of St. Louis Review*. 89. 371–414. 10.20955/r.89.371-414.

Стаття надійшла: 26.08.2025

Прийнято: 08.09.2025

Опубліковано: 10.10.2025

УДК 75.052(477.85)“18/19”:712.25

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.4.5>**Дмитренко Наталія Віталіївна,**

доктор філософії,

доцент кафедри образотворчого мистецтва,

заступник декана з науково-педагогічної та соціально-гуманітарної роботи

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

ORCID ID: 0000-0002-1223-8935

nata_heavy@ukr.net

ПРОЯВИ СТИЛЮ ШИНУАЗРІ В ОЗДОБЛЕННІ САДОВО-ПАРКОВОГО АНСАМБЛЮ «САМЧИКИ» НА ХМЕЛЬНИЧЧИНІ

Мета статті полягає у ґрунтовному дослідженні садибного комплексу «Самчики» на Хмельниччині як унікальної архітектурної та мистецької пам'ятки кінця XVIII – початку XIX ст. Аналіз зосереджено не лише на історії побутування ансамблю, його культурній ролі у регіоні, але й на детальному аналізі інтер'єрів, декоративних елементів та художніх прийомів, що визначають його своєрідність. Особливий акцент зроблено на виявленні та осмисленні проявів стилю шинуазрі в оздобленнях інтер'єрів, які відображають загальноєвропейську моду на орієнтальні мотиви й водночас демонструють локальне втілення цих естетичних тенденцій. Основна мета дослідження полягає у з'ясуванні, які архітектурні та мистецькі стилі й течії впливали на формування ансамблю «Самчики». У цьому контексті важливим є простеження синтезу класицистичних принципів у плануванні садибного комплексу з бароковими рисами, а також із залученням декоративних елементів стилю шинуазрі, що надавали інтер'єрам вишуканості та екзотичного забарвлення. Розгляд цих впливів дозволяє показати, яким чином європейські стилі – від класицизму та бароко до орієнтальних стилізацій – відобразилися в українському садово-парковому мистецтві та як на прикладі означеної пам'ятки виявляється багатшаровість культурних взаємодій. З-поміж ключових завдань дослідження – з'ясувати історію побутування садиби в ширшому історико-культурному контексті, визначити її місце у розвитку української культури та виявити роль власників у формуванні художнього образу ансамблю. Важливим є також розгляд архітектурних і декоративних особливостей головного палацу, що поєднують європейські стильові традиції з локальними інтерпретаціями. Дослідження спрямоване на характеристику декоративного оздоблення інтер'єрів та розкриття в них орієнтальних мотивів, а також їх паралелей із європейським мистецтвом. Окрему увагу приділено збереженню комплексу й трансформаціям садово-паркового ансамблю у XIX–XX ст., що дозволяє простежити зміни естетичних орієнтирів у різні історичні періоди. Реалізація зазначених завдань уточнює малодосліджені аспекти історії комплексу та підкреслює його значення як пам'ятки, що уособлює взаємопроникнення європейських і українських мистецьких традицій.

Ключові слова: образотворче мистецтво, архітектура, інтер'єр, шинуазрі, японізм, орієнталізм, Україна.

Dmytrenko Nataliia. MANIFESTATIONS OF THE CHINOISERIE STYLE IN THE DECORATION OF THE SAMCHYKY ENSEMBLE IN THE KHMELNYTSKYI REGION

The aim of this article is to conduct a thorough study of the Samchyky estate complex in the Khmelnytskyi region as a unique architectural and artistic monument of the late 18th – early 19th centuries. The analysis focuses not only on the history of the ensemble and its cultural role in the region, but also on a detailed analysis of the interiors, decorative elements, and artistic techniques that define its uniqueness. Particular emphasis is placed on identifying and understanding the manifestations of the chinoiserie style in interior decorations, which convey the pan-European fashion for Oriental motifs and, at the same time, demonstrate the local embodiment of these aesthetic trends. The primary objective of the study is to identify the architectural and artistic styles and trends that influenced the development of the Samchyky ensemble. In this context, it is important to trace the synthesis of classicist principles in the planning of the estate complex with Baroque features, as well as the use of decorative elements of the chinoiserie style, which gave the interiors sophistication and exotic color. Looking at these influences shows how European styles – from classicism and baroque to oriental stylizations –

were manifested in Ukrainian garden and park art and how the multi-layered nature of cultural interactions is revealed in the example of this monument. Among the key objectives of the study are to trace the history of the estate in a broader historical and cultural context, determine its place in the development of Ukrainian culture, and identify the role of the owners in shaping the artistic image of the ensemble. It is also important to consider the architectural and decorative features of the main palace, which combine European stylistic traditions with local interpretations. The study aims to characterize the decorative interior decoration and reveal oriental motifs in it, as well as their parallels with European art. Special attention is paid to the preservation of the complex and the transformations of the garden and park ensemble in the 19th and 20th centuries, which allows us to trace changes in aesthetic guidelines across different historical periods. The implementation of these tasks clarifies the little-studied aspects of the complex's history and emphasizes its significance as a monument that embodies the interpenetration of European and Ukrainian artistic traditions.

Key words: fine arts, architecture, interior, chinoiserie, Japonism, Orientalism, Ukraine.

Вступ. У вітчизняному мистецтвознавстві радянського періоду сходознавчі студії не набули поширення, а дослідження орієнталізму залишалося поза увагою дослідників. Особливо це стосувалося аналізу декоративних стилізацій, пов'язаних із впливами Китаю та Далекого Сходу, які здебільшого не розглядалися у науковій періодиці. У цьому контексті ансамбль у Самчиках на Хмельниччині є показовим прикладом, адже більшість публікацій про цей об'єкт обмежується путівниками, короткими згадками та описами про архітектурну пам'ятку в контексті локальної історії. Лише поодинокі наукові статті зосереджуються на архітектурних особливостях садиби та етапах її будівництва, однак цілісного аналізу мистецького оздоблення досі бракує. Особливо недослідженою лишається тема проявів стилю шинуазрі в інтер'єрах цього садово-паркового комплексу. Брак публікацій з означеної теми засвідчує актуальність звернення до цієї пам'ятки як до унікального прикладу європейської моди на орієнтальні стилізації, адаптовані в українському культурному середовищі.

Матеріали та метод. У дослідженні використано комплексний підхід, що поєднує вивчення наявних публікацій, креслень, безпосередній огляд садово-паркового ансамблю в Самчиках та спілкування з музейними працівниками цього архітектурного комплексу. Методологічною основою стали мистецтвознавчий аналіз, герменевтичний та історико-генетичний методи, а також історико-хронологічний і компаративний підходи. Важливе значення мало застосування соціокультурного та культуротворчого аналізу, що дозволило розкрити багатшаровість впливів

і контекстів у формуванні ансамблю. Таке поєднання методів дало можливість простежити особливості архітектурних і декоративних рішень та виявити прояви стилю шинуазрі в інтер'єрах пам'ятки.

Результати. Державний історико-культурний заповідник «Самчики» на Хмельниччині являє собою палацово-парковий ансамбль, який по праву є винятковою пам'яткою архітектури та виключним зразком вишуканого садово-паркового мистецтва на території Поділля [25, с. 42].

Архітектурно-пейзажний комплекс садиби, розташованої на лівому березі річки Случ, включає низку споруд: мурований палац, в'їзну браму з прибрамною забудовою, господарський корпус, парк, обнесений кам'яним муром, ставок, а також об'єкти початку ХХ ст., серед яких наявний млин. До ансамблю входять графські ворота, старовинний палац роду Хоецьких (1725 р.), Китайський будиночок, флігелі з підвальними приміщеннями та фонтан. Серед збережених елементів – Готична алея з альтанкою й залишки оранжереї [1, с. 2].

Поселення Самчики (раніше відоме як Замчики, до 1545 р.) у різні часи належало князям Острозьким, згодом на короткий період маєток перейшов до Ліпських, а від початку ХVIII ст. – до роду Хоецьких герба Любіч. Давній палац комплексу, споруджений у 1725 р., було зведено шляхтичем Яном Хоецьким [14, с. 558–652]. У 1791 р. садибу, яка на той час належала Любомирським, придбав Петро Чечель (1754–1843 рр.), полковник і гайсинський староста, представник роду герба Еліта та онук Казимира-Франциска Хоецького [17; 18, с. 38–43].

П. Чечель придбав село Самчики разом із кількома навколишніми селами Старокостянтинівського повіту, де розпочав облаштування резиденції. Протягом 1790–1805 рр. він перетворив занедбану садибу на гармонійний архітектурний ансамбль у стилі класицизму [22, с. 269–270]. Старий палац було переоблаштовано під службові приміщення, тоді як для нової резиденції було запрошено висококваліфікованих майстрів – скульпторів, живописців, паркетників, столярів та фахівців садово-паркового мистецтва [2, с. 135–141]. Польський дослідник Роман Афтаназі відзначав, що до формування ансамблю були залучені відомі європейські митці: архітектор Якуб Кубицький (учень Доменіко Меріні), автор палацу в стилі ампір; ірландський ландшафтний архітектор Діонісій Міклер, який створив парк; та італійський декоратор Жан-Батіст Цагп'яно, що відповідав за оздоблення інтер'єрів [3; 23, с. 67–71].

За ініціативою П. Чечеля комплекс набув вигляду репрезентативної садиби з новим палацом, мальовничим парком і павільйонами. Старий палац Хоецьких, найдавніша кам'яна споруда на території, зберігся. Окрім того, ансамбль доповнювали господарські будівлі, каплиця й костел (рис. 1).

Після смерті Петра Чечеля власність переходить до його сина Яна, а згодом – до онука Якуба. Поразка польського повстання

1863 року, активними учасниками якого були представники роду Чечелів, призвела до втрати ними маєтку. Тогочасний господар Якуб Чечель, будучи безпосереднім учасником повстання, був позбавлений садиби. У 1867 році її конфіскував царський уряд і продав на аукціоні житомирському купцеві Купріяну Ляшкову [10].

У 1870 році володіння переходять до московського дворянина та історика за фахом І. А. Угрімова (1837–1905 рр.). Родина Угрімових підтримувала контакти з багатьма визначними діячами другої половини XIX століття. За понад три десятиліття їхнього господарювання в Самчиках маєток відвідали численні науковці, політичні діячі, юристи, представники мистецьких та культурних кіл.

На початку XX століття, у 1902–1904 роках, садибу придбав видавець М. П. Шестаков (1856–1926 рр.) – голова «Південноросійського товариства заохочення землеробства і промисловості», член правління Всеросійського товариства цукрозаводчиків, директор цукроварень відомого промисловця Терещенка, а також редактор і видавець київських часописів «Господарство» та «Відомості сільського господарства і промисловості». Новий власник суттєво розширив територію маєтку, заклав регулярні ділянки французького парку, звів кам'яну огорожу та здійснив перепланування саду відповідно до модних тенденцій

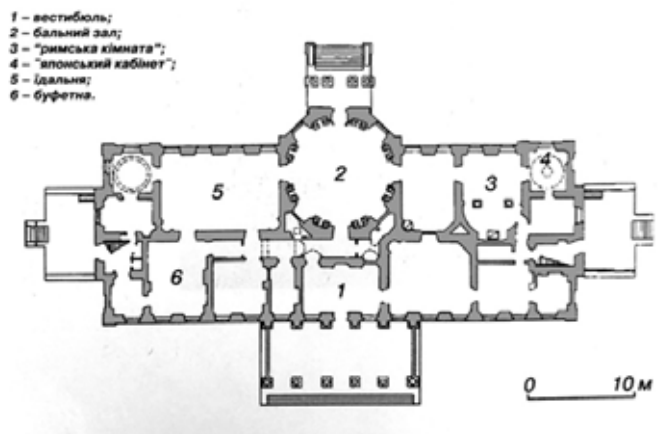
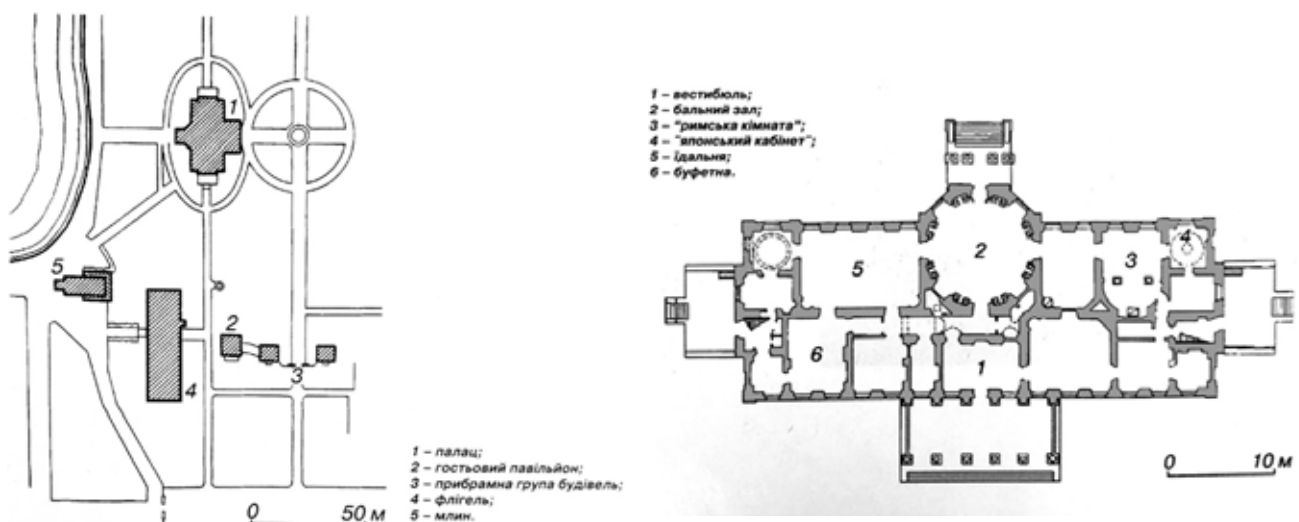


Рис. 1. План палацу та генеральний план садиби Чечелів у Самчиках [3]

французького й англійського садово-паркового мистецтва.

Центральна алея перетиналася під прямим кутом із віссю палацу в центрі колової площі, де в 1904 році було встановлено вишуканий фонтан. В ансамблі з'явилися прямолінійні доріжки, симетричні композиції з понад трьохсот видів рослин, липова алея, відкрита оранжерея «Сад у мурах» та альтанка. На початку XX століття М. П. Шестаков також збудував млин, спорудив муровану огорожу парку та запровадив у палаці калориферне опалення. У цей період у Самчиках гостювали відомі діячі громадського та наукового життя, серед яких – А. Коні та літературознавець М. Стороженко (1836–1906 рр.) [21; 4].

Центральною домінантою ансамблю залишався палац, оздоблений білокам'яними колонами портиків та шляхетними інтер'єрами. Розташований у південній частині садиби, він вирізняється стриманим та урочистим стилем ампір. Його характерними рисами є симетрично-осьова композиція, чітке планування приміщень та геометрична виразність форм. Одноповерхова споруда з напівпідвалами має головний фасад із шестиколонним іонічним портиком. У тимпані фронтона вміщено овальну раму з лавровим вінком, увінчану графською короною (у часи Чечелів – родовий герб), а по боках – алегоричні постаті богинь: Деметри-Церери з рогом достатку та плодами і Венери-Афродіти з вінком у піднесеній руці. Стелю портика прикрашає ліпний орнамент із рослинними мотивами та вазами [16, с. 164–166].

Південний фасад, зорієнтований до річки, підкреслено чотириколонним портиком з трикутним фронтоном, декорованим різьбленням на теми військової доблесті – зображенням кіфари, щита, шаблі та фасцій. Його стеля прикрашена великою рельєфною розетою. Через підвищений рельєф парковий фасад виглядає значно вищим, має десять кам'яних сходинок, що ведуть до ставка, а сходи фланковані парапетами зі скульптурами двох левів, які раніше розміщувалися біля в'їзної брами [9, с. 96–112].

Зведений у 1814 році, палац має прямокутний план, одноповерхову структуру

з мансардою та анфіладне розпланування. Він обладнаний двома парадними входами – з боку головного і паркового фасадів, та додатковими входами з торцевих стін. Масивний фронтон головного фасаду насичений скульптурним декором з античною тематикою, виконаним у техніці барельєфу. Прямокутні вікна увінчані трикутними сандриками. Парковий фасад вирізняється гранчастим ризалітом у центрі, доповненим чотириколонним портиком іонічного ордера. Парадні приміщення згруповані навколо круглої центральної зали, яка підкреслює репрезентативний характер споруди (рис. 2).

Інтер'єри палацового комплексу. Житлові приміщення розташовувалися з боку головного фасаду, тоді як анфілада парадних зал простягалася вздовж південного, паркового боку будівлі. Серед них – Кругла Блакитна зала, Зелена (Римська), Велика Червона, а також Китайська кімната, оздоблена орієнтальними розписами, авторство яких і досі лишається невідомим.

Кругла вітальня вирізняється купольним перекриттям блакитного кольору з білими розетками та плетінкою, у центрі плафона зображено небесний простір з хмарами. Декор стін складають гірлянди квітів і плодів, ліпні орли та рослинні фризи. Купол підтримують вісім пар колон коринфського ордера, полірування яких імітує слонову кістку. Загальна колористика інтер'єру вирішена у ніжних блакитно-зелених тонах.

Велика або Червона зала, що розташована праворуч, використовувалася як їдальня. Вона оздоблена ліпниною, яка присвячена міфологічним темам. З протилежного боку знаходиться Зелена вітальня, прикрашена великою стельовою розеткою та гротесковим орнаментом з вазою над дверима. Далі простягається так звана Римська зала з двома гладенькими колонами зі штучного мармуру, що підтримують стелю із фризом і метопами. У метопах зображено рельєфні елементи античного озброєння – щити, шоломи, кольчуги.

У Круглій та Опочивальній залах підлогу було встелено паркетом з різних порід деревини та викладено у вишукані візерунки.



Рис. 2. Садба Чечелів у Самчиках. Загальний вигляд [7]

Просторова організація приміщень дозволяла плавно переходити із зали до зали та прямувати далі у парк, звідки через дерев'яний міст відкривався вихід до річки. Архітектурне вирішення внутрішніх приміщень гармоніює зі стилістикою класицистичних фасадів. Центральною композиційною домінантою є ротондальний бальний зал з іонічними колонами по периметру, над яким здійснюється кесонований дерев'яний купол із плафоном, що зображує небесне склепіння.

Прояви стилю шинуазрі в ансамблі.

На південь від в'їзду в садбу розташовано Китайський будинок, який з'єднано критим переходом із південним прибрамним корпусом. Споруда двоповерхова, на високому цоколі, першопочатково слугувала каплицею. У середині XIX століття її перебудували на павільйон для прийому гостей, поєднавши елементи еклектики: неоготичні стрілчасті вікна та характерні риси «китайської» архітектури, які позначилися на формі даху. У 1904 році будинок було адаптовано під льодовню, що стало свідченням функціональної трансформації архітектурних об'єктів садибного комплексу [13, с. 215].

Китайський павільйон у стилі класицизму з дахом-пагодою завершував ансамбль Самчиків, створюючи контраст між класицистичними рисами та декоративною екзотикою шинуазрі. Споруда зведена з цегли, оштукатурена, декорована рустом та пілястрами й пофарбована в біло-жовті тони. Однак високий, гнучкий дах із загнутими догори кутами надає будівлі своєрідного

китайського силуету. На шпилі встановлено флюгер із прорізаним написом «1814» [3; 5, с. 31–39].

Архітектурно-функціональне рішення будинку відображає технології минулого: у центрі льоху влаштована квадратна камера, перекрита підлогою цоколю, через яку засипали лід, заготовлений на річці Случ, а у стінах передбачені ніші для зберігання продуктів. Таким чином, Китайський павільйон демонструє поєднання декоративно-естетичних та практичних аспектів, слугує прикладом адаптації європейських архітектурних тенденцій до місцевих умов і водночас репрезентує екзотичну тематику шинуазрі в ансамблі (рис. 3).

Японська кімната. Особливу цінність у складі інтер'єрів ансамблю становить «японський кабінет», стіни та стеля якого повністю вкриті живописом із японськими сюжетами. Розташована за Римською залом, ця невелика кутова кімната має чітке функціональне та композиційне розмежування простору: стіни умовно поділені на прямокутні секції, кожна з яких прикрашена живописними мотивами в японському стилі. На панелях чергуються алегоричні сюжети, орнаменти, ієрогліфи та символічні знаки. Фігури самураїв поєднуються з гілками сакури, птахами й хмарами; птаха на гілці сакури зображена в період цвітіння.

Стеля виконана у вигляді увігнутого склепіння, розписаного золотими і насиченими червоними тонами, з декоративними та зооморфними мотивами у вигляді драконів

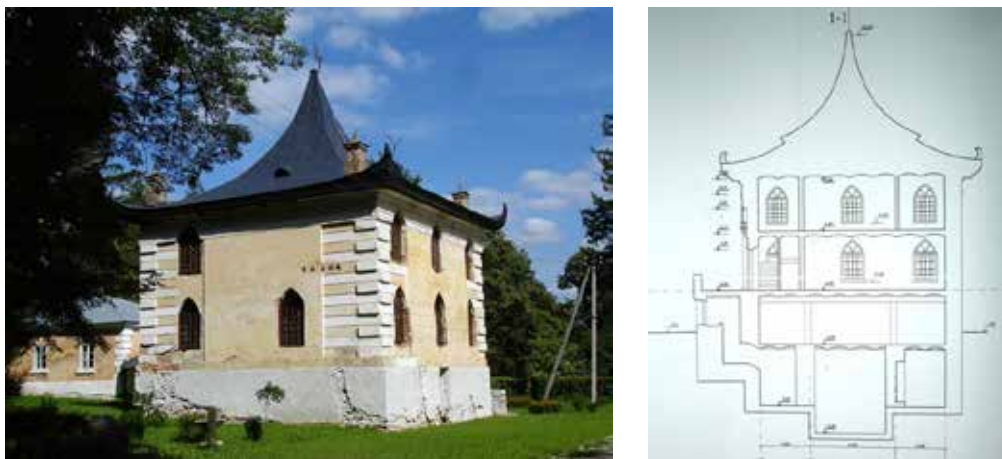


Рис. 3. Китайський будиночок. Загальний вигляд та креслення споруди. Палацово-парковий ансамбль Самчики. Хмельниччина, Україна. Фото з сайту: <https://surl.li/qiomri>; <https://www.instagram.com/p/Cfvdrw8tXVr/>

серед гілля та квітів. Центральний плафон прикрашено гілкою сакури на небесно-блакитному тлі з птахами. Розписи Японської кімнати в Самчиках є унікальним зразком збережених орієнтальних мотивів в Україні [12, с. 222–228].

Водночас у розписах прослідковуються елементи китайської культури, що свідчить про взаємовплив мистецьких традицій. Назва кімнати пов'язана із зображенням двох самураїв періоду Едо (Токіо до 1867 р.). Оригінальні розписи датуються XIX століттям, проте в радянський період вони частково поновлювалися. Деякі первісні елементи, виконані сусальним золотом, нині покриті бронзовим шаром, залишаючи у первісному вигляді лише купол, який був вкритий оліфою (рис. 4) [15].

Символіка розписів є надзвичайно різноманітною. Хризантеми асоціюються з осінню та спокоєм природи, зелений дракон під куполом символізує весну, а птах на гілці сакури в період цвітіння відповідає давнім японським віруванням: помічавши його вранці, людина могла загадати бажання, яке обов'язково здійсниться (рис. 5).

Метелики, які також наявні в розписах, символізують порятунок життя 24-го імператора Японії, який врятувався завдяки знищенню джмеля. Під куполом кімнати розташовано чотирипалого дракона, оскільки право зображати п'ятипалого дракона в золотому кольорі



Рис. 4. Японська кімната. Загальний вигляд. Палацово-парковий ансамбль Самчики. Хмельниччина, Україна. Фото: Луїза Аляб'єва

мав лише імператор (рис. 6) [24].

Побутування пам'ятки після революції 1917 року та радянський період. Протягом 1918–1971 рр. частина споруд садиби зазнала руйнувань, а парковий ландшафт зазнав істотних змін та спотворень. У період радянської влади маєток використовувався для потреб тресту радгоспів, бібліотеки,



Рис. 5. Розписи стелі. Интер'єр Японської кімнати. Палацово-парковий ансамбль Самчики. Хмельниччина, Україна. Фото: Луїза Аляб'єва



Рис. 6. Дракон. Интер'єр Японської кімнати. Палацово-парковий ансамбль Самчики. Хмельниччина, Україна [24]

фельдшерсько-акушерського пункту та клубу [20, с. 45–51; 11, с. 125]. Після 1918 р. садиба в Самчиках змінила кількох власників, а з 1922 р. територію та садибні споруди зайняв місцевий радгосп. Палац зазнав

значних пошкоджень під час Другої світової війни. У 1956 р. будівлю було передано у користування Хмельницької державної сільськогосподарської дослідної станції.

Парку у 1960 р. оголошено пам'яткою садово-паркового мистецтва, а з 1979 р. весь ансамбль здобув статус пам'ятки архітектури та містобудування республіканського, нині – національного значення [8]. 15 серпня 1990 р. рішенням Хмельницького обласного виконавчого комітету на базі палацово-паркового ансамблю «Самчики» було створено «Музей-масток Самчики», як відділ Хмельницького обласного краєзнавчого музею. У 1997 р., відповідно до рішення Кабінету Міністрів України, палацово-парковий ансамбль у Самчиках отримав статус Державного історико-культурного заповідника [19; 7].

Висновки. Садиба в Самчиках та її взаємозв'язок зі світовими культурними тенденціями є надзвичайно важливою для історії українського мистецтвознавства, оскільки комплекс представляє собою один із найвиразніших зразків палацово-паркової архітектури України доби зрілого класицизму, що збереглася до наших днів. Особливу історико-мистецьку цінність становлять інтер'єри палацу, які залишаються автентичними, що дозволяє простежити планувальні та декоративні рішення кінця XVIII – початку XIX століть.

Досліджені в статті окремі елементи ансамблю та розписи інтер'єрів демонструють значний вплив культурних традицій Сходу на європейський контекст, зокрема в Україні, та відкривають перспективи для подальшого вивчення цих процесів у рамках мистецтвознавчих, реставраторських, архітектурних та історичних досліджень. Особливо важливим є комплексне дослідження японської кімнати, яка була поновлена в радянський період і потребує додаткового дослідження реставраторів.

Література:

1. Антонюк Н. Родом з давньої епохи. *Подільські вісті*. 2008. 18 лип., № 93. С. 2.
2. Байдак І. Самчики. *Стежками рідного краю*. К., 2008. С. 135–141.
3. Вечерський В. В. Чечелів садиба в Самчиках. *Велика українська енциклопедія*. URL: https://vue.gov.ua/Чечелів_садиба_в_Самчиках (дата звернення: 20.05.2025).

4. Державний історико-культурний заповідник “Самчики”. Хмельницька обласна бібліотека для дітей (*odb.km.ua*). URL: https://odb.km.ua/?dep=1&dep_up=439&dep_cur=1016#gsc.tab=0 (дата звернення: 20.05.2025).
5. Дмитренко Н. В. Стиль шинуазрі в контексті культурно-мистецьких традицій Далекого Сходу в європейському просторі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрямок культурологія)*. 2025. Вип. 50, С. 31–39. DOI:10.35619/ucpmk.50.933.
6. Друг О. М., Малаков Д. В. Особняки Києва. Київ, 2004. 832 с.
7. Заповідник Самчики (Садина Чечеля). *travels.in.ua*. URL: <https://travels.in.ua/uk-UA/object/829/derzhavnyy-istoryko-kulturnyy-zapovidnyk-samchyky-sadyba-chechelya> (дата звернення: 20.05.2025).
8. Іванець Г. Перлина рідного краю. *Майбуття*. 2009. Жовтень.
9. Казімірова Л. Самчиківський парк. *Парки-пам'ятки садово-паркового мистецтва Хмельницької області*. Кам'янець-Подільський, 2006. С. 96–112.
10. Китайський будиночок (Самчики). *Velocian*. URL: <https://velocian.com.ua/sights/8762> (дата звернення: 20.05.2025).
11. Козельський Я. Самчики: диво-перлина. *Хмельниччина справжня: фотокнига*. Хмельницький, 2007. С. 125.
12. Маланюк В. Палацово-парковий ансамбль у Самчиках: історія створення та сучасний стан. *Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці*. 2011. Вип. 18. С. 222–228.
13. Михайлишин О. Палацово-паркові ансамблі Волині 2-ї половини XVIII–XIX століть. Київ : Науково-дослідний інститут теорії та історії архітектури і містобудування. 2000. с. 236.
14. Михайлишин О. Палацово-паркові ансамблі Волині. *Хроніка–2000*. № 41–42. С. 558–652.
15. Ненцінський А. Зберегти? Врятувати! Є в Старокостянтинівському районі унікальна пам'ятка старовини... *Подільські вісті*. 2005. 27 травня.
16. Низовський А. Ю. Самчики. *Сто великих чудес України*. 2007. С. 164–166.
17. Пажимський О. “Садина Самчики”. *Радянське Поділля*. 1987. 27 вересня.
18. Пажимський О. М. Атрибуція і закладання Самчиківського (садибного) парку. *Садово-паркове мистецтво на межі тисячоліть: Зб. наук. праць*. Кам'янець-Подільський: ОПОМ, 2001. С. 38–43.
19. Палацово-парковий ансамбль “Самчики”. *discover.ua*. URL: <https://discover.ua/locations/dvorcovo-parkovyy-ansambl-samchiki> (дата звернення: 20.05.2025).
20. Пам'ятники градобудування і архітектури Української РСР: В 4 т. К.: Будівельник, 1986. Т. 4. 375 с.
21. Самчики. Палац Чечеля. *Kolokray*. URL: <https://kolokray.com/services/palatsi/samchiki-dvorets-chechelya/> (дата звернення: 20.05.2025).
22. Тиманович Є. Садина Чечелів. *Пам'ятки архітектури й містобудування України: Довідник Державного реєстру національного культурного надбання*. Київ: Техніка, 2000. С. 269–270.
23. Тимофієнко В. Зодчі України кінця XVIII – початку XX ст.: Бібліографічний довідник. К.: НДІТІАМ, 1999. 477 с.
24. Унікальні Самчики: єдина в Україні японська кімната – чи справді її малював Врубель. *Новини Хмельницького “Є” (ye.ua)*. URL: https://ye.ua/podorozhi/55369_Unikalni_Samchiki_yedina_v_Ukrayini_yaponska_kimnata_chi_spravdi_yiyi_malyivav_Vrubel.html (дата звернення: 20.05.2025).
25. Флентін В. Варто хоча б раз побувати у Самчиках... *Проскурів*. 2008. С. 42.

References:

1. Antoniuk, N. (2008, July 18). Rodom z davn'oi epokhy [Born from an ancient era]. *Podil's'ki visti*, (93), 2. [in Ukrainian].
2. Baidak, I. (2008). *Samchyky [Samchyky]*. In *Stezhkamy ridnoho krayu [On the paths of the native land]* (pp. 135–141). Kyiv, Ukraine. [in Ukrainian].
3. Vecherskyi, V. V. (n.d.). Checheliv sadiba v Samchykakh [Checheliv estate in Samchyky]. *Velyka ukrainska entsyklopediia*. https://vue.gov.ua/Чечелів_садиба_в_Самчиках (Accessed May 20, 2025). [in Ukrainian].
4. Derzhavnyi istoryko-kul'turnyi zapovidnyk “Samchyky” [Samchyky State Historical and Cultural Reserve]. (n.d.). *Khmel'nyts'ka oblasna biblioteka dlia ditei (odb.km.ua)*. Retrieved from https://odb.km.ua/?dep=1&dep_up=439&dep_cur=1016#gsc.tab=0 (Accessed May 20, 2025). [in Ukrainian].
5. Dmytrenko, N. V. (2025). Styl' shynouazri v konteksti kul'turno-mystets'kykh tradytsii Dalekoho Skhodu v yevropeiskomu prostori [The style of chinoiserie in the context of cultural and artistic traditions of the Far East in the European space]. *Ukrains'ka kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku (napriam kulturologiia)*, 50, 31–39. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.933> [in Ukrainian].
6. Druh, O. M., & Malakov, D. V. (2004). *Osobniaky Kyieva [Mansions of Kyiv]*. Kyiv, Ukraine: Kyiv. [in Ukrainian].

7. Zapovidnyk Samchyky (Sadiba Chechelia) [Samchyky Reserve (Chechelia Estate)]. (n.d.). *Travels.in.ua*. Retrieved from <https://travels.in.ua/uk-UA/object/829/derzhavnyy-istoryko-kulturnyy-zapovidnyk-samchyky-sadyba-chechelya> (Accessed May 20, 2025). [in Ukrainian].
8. Ivanets', H. (2009, October). Perlyna ridnoho krayu [Pearl of the native land]. *Maibuttya*. [in Ukrainian].
9. Kazimirova, L. (2006). Samchykivs'kyi park [Samchyky Park]. In *Parky-pam'iatky sadovo-parkovoho mystetstva Khmel'nyts'koi oblasti* [Garden and park monuments of Khmelnytska region] (pp. 96–112). Kam'ianets'-Podil's'kyi, Ukraine.
10. Kytayskyi budynok (Samchyky) [Chinese House (Samchyky)]. (n.d.). *Velocian*. Retrieved from <https://velocian.com.ua/sights/8762> (Accessed May 20, 2025). [in Ukrainian].
11. Kozelskyi, Ya. (2007). Samchyky: dyvo-perlyna [Samchyky: A wonder-pearl]. In *Khmel'nychchyna spravzhnia: fotoknyha* [Khmelnytska region: Photo book] (p. 125). Khmel'nyts'kyi, Ukraine. [in Ukrainian].
12. Malaniuk, V. (2011). Palatsovo-parkovi ansambl' u Samchykakh: istoriia stvorennia ta suchasnyi stan [Palace and park ensemble in Samchyky: History of creation and current state]. *Ukrains'ka akademiia mystetstva. Doslidnyts'ki ta naukovo-metodychni pratsi*, 18, 222–228. [in Ukrainian].
13. Mykhailyshyn, O. (2000). *Palatsovo-parkovi ansambl'i Volyni 2-i polovyny XVIII–XIX stolittia* [Palace and park ensembles of Volyn in the 2nd half of the 18th–19th centuries]. Kyiv, Ukraine: NDI of Theory and History of Architecture and Urban Planning. [in Ukrainian].
14. Mykhailyshyn, O. (n.d.). Palatsovo-parkovi ansambl'i Volyni [Palace and park ensembles of Volyn]. *Khronika–2000*, (41–42), 558–652. [in Ukrainian].
15. Nentsins'kyi, A. (2005, May 27). Zberehty? Vriatuvaty! Ye v Starokostiantynivs'komu raioni unikal'na pam'iatka starovyny... [Save? Rescue! There is a unique monument of antiquity in the Starokostiantyniv district...]. *Podil's'ki visti*. [in Ukrainian].
16. Nizovs'kyi, A. Yu. (2007). Samchyky [Samchyky]. In *Sto velykykh chudes Ukrainy* [One hundred great wonders of Ukraine] (pp. 164–166). Kyiv, Ukraine.
17. Pahymyskyi, O. (1987, September 27). "Sadyba Samchyky" [Samchyky Estate]. *Radian's'ke Podillia*. [in Ukrainian].
18. Pahymyskyi, O. M. (2001). Atrybutsiia i zakladannia Samchykivs'koho (sadybnoho) parku [Attribution and establishment of the Samchyky (estate) park]. In *Sadovo-parkove mystetstvo na mezhi tysiacholit: Zb. nauk. prats* [Garden and park art at the turn of the millennium: Collection of scientific papers] (pp. 38–43). Kam'ianets'-Podil's'kyi, Ukraine: OIUM. [in Ukrainian].
19. Palatsovo-parkovi ansambl' "Samchyky" [Samchyky Palace and Park Ensemble]. (n.d.). Retrieved from *Discover.ua*. <https://discover.ua/locations/dvorcovo-parkovyy-ansambl-samchiki> (Accessed May 20, 2025). [in Ukrainian].
20. Pamiatnyky hradobuduvannia i arkhitektury Ukrain'skoi RSR [Monuments of urban planning and architecture of the Ukrainian SSR]. (1986). Kyiv, Ukraine: Budivelnik. Vol. 4, 375 pp. [in Ukrainian].
21. Samchyky: Palats Chechelia [Samchyky: Chechelia Palace]. (n.d.). *Kolokray*. Retrieved from <https://kolokray.com/services/palatsi/samchiki-dvorets-chechelya/> (Accessed May 20, 2025). [in Ukrainian].
22. Tymanovych, Ye. (2000). Sadiba Checheliv [Checheliv Estate]. In *Pamiatky arkhitektury i mistobuduvannia Ukrainy: Dovidnyk Derzhavnoho reiestru natsionalnoho kulturnoho nadbannia* [Monuments of architecture and urban planning of Ukraine: Directory of the State Register of National Cultural Heritage] (pp. 269–270). Kyiv, Ukraine: Tekhnika. [in Ukrainian].
23. Tymofienko, V. (1999). *Zodchi Ukrainy kintsia XVIII – pochatku XX st.: Bibliografichniy dovidnyk* [Architects of Ukraine from the late 18th to early 20th century: Bibliographic directory]. Kyiv, Ukraine: NDI TIAM.
24. Unikal'ni Samchyky: yedyna v Ukraini yaponska kimnata – chy spravdi ii malyuvav Vrubel' [Unique Samchyky: The only Japanese room in Ukraine – Did Vrubel really paint it?]. (n.d.). *Novyny Khmel'nyts'koho "Ye"* (*ye.ua*). Retrieved from https://ye.ua/podorozhi/55369_Unikalni_Samchiki_yedyna_v_Ukrayini_yaponska_kimnata_chi_spravdi_yiyi_malyuvav_Vrubel.html (Accessed May 20, 2025). [in Ukrainian].
25. Flentin, V. (2008). Varto khotia b raz pobuvaty u Samchykakh... [It is worth visiting Samchyky at least once...]. *Proskuriv*, 42. [in Ukrainian].

Стаття надійшла: 15.08.2025

Прийнято: 29.08.2025

Опубліковано: 10.10.2025

Іванова Маргарита Сергіївна,

асистентка кафедри мультимедійного дизайну

Київського національного університету технологій та дизайну

ORCID ID: 0000-0001-7484-7317

ivanova.ms@knutd.edu.ua

Силенко Юлія Володимирівна,

старша викладачка кафедри мультимедійного дизайну

Київського національного університету технологій та дизайну

ORCID ID: 0000-0002-5535-176X

sylenko.yv@knutd.edu.ua

ІМЕРСИВНІ ВИСТАВКИ ЯК ПРОСТІР ІННОВАЦІЙ У СФЕРІ МУЛЬТИМЕДІЙНОГО ДИЗАЙНУ УКРАЇНИ

Мета статті – теоретичне обґрунтування ролі імерсивних виставок як чинника розвитку мультимедійного дизайну в Україні та виявлення їх впливу на трансформацію сучасних культурних практик і виставкової діяльності. У статті використано такі методи дослідження: аналітичний, порівняльний, системно-структурний методи, case-study. Результати дослідження. Уточнено дефініцію «імерсивності» у виставковій діяльності як досвіду глибокого залучення та ефекту присутності, досягнутого засобами мультимедійного дизайну. Узагальнено типологію імерсивних виставок за домінуючими технологіями (VR, AR, проєкційні / відеомапінг, інтерактивні з фізичною взаємодією, театралізовані / перформативні, гібридні) та показано, що мультимедійний дизайн є їхнім ядром, яке забезпечує інтерактивність, сенсорне занурення та переформатування музейного простору в динамічне середовище. На матеріалі українських кейсів доведено, що імерсивні проєкти формують нові стандарти експозиційного дизайну, підвищують очікування аудиторії щодо взаємодії, посилюють інструменти культурної дипломатії та міжнародної інтеграції, а також стимулюють запит на підготовку фахівців і модернізацію освітніх програм з мультимедійного дизайну, сприяючи розвитку локального ринку технологій. Наукова новизна полягає в систематизації типів імерсивних виставок у зв'язку з практиками мультимедійного дизайну та окресленні їх впливу на український виставковий ландшафт. Обмеженням є теоретичний характер роботи; подальші дослідження доцільно спрямувати на оцінювання ефективності імерсивних проєктів та вивчення психологічних ефектів занурення. Перспективами подальших розвідок визначається в аналізі впливу імерсивних виставок на освітні практики у сфері мультимедійного дизайну та ґрунтового дослідження ролі імерсивних технологій у формуванні міжнародного культурного іміджу України.

Ключові слова: дизайн, мультимедійний дизайн, імерсивні виставки, віртуальна реальність (VR), доповнена реальність (AR), відеомапінг, інтерактивні технології, сенсорне занурення, експозиційний дизайн, культурні практики, креативні індустрії в Україні.

Ivanova Marharyta, Sylenko Yuliia. IMMERSIVE EXHIBITIONS AS A SPACE OF INNOVATION IN THE FIELD OF MULTIMEDIA DESIGN IN UKRAINE

The aim of the article is to theoretically substantiate the role of immersive exhibitions as a factor in the development of multimedia design in Ukraine and to identify their impact on the transformation of contemporary cultural practices and exhibition activity. The study employs the following research methods: analytical, comparative, systemic-structural approaches and case-study analysis. Results. The definition of “immersiveness” in exhibition practice is refined as an experience of deep engagement and a sense of presence achieved through multimedia design. A typology of immersive exhibitions has been synthesized according to dominant technologies (virtual reality – VR; augmented reality – AR; projection / video-mapping; interactive exhibitions with physical interaction; theatrical / performative; hybrid), and it is shown that multimedia design serves as their core, providing interactivity, sensory immersion and the transformation of museum spaces into dynamic environments. Based on Ukrainian case studies, it is demonstrated that immersive projects establish new standards in exhibition design, raise audience expectations for interaction, strengthen instruments of cultural diplomacy and international integration, and stimulate demand

for specialist training and the modernization of educational programs in multimedia design, thereby contributing to the development of the local technology market. The scientific novelty of the study lies in the systematization of types of immersive exhibitions in relation to multimedia design practices and in delineating their impact on the Ukrainian exhibition landscape. A limitation of the work is its theoretical character; further research should be aimed at evaluating the effectiveness of immersive projects and examining the psychological effects of immersion. Prospects for future research include analysis of the influence of immersive exhibitions on educational practices in the field of multimedia design and an in-depth study of the role of immersive technologies in shaping Ukraine's international cultural image.

Key words: design, multimedia design, immersive exhibitions, virtual reality (VR), augmented reality (AR), projection mapping (video mapping), interactive technologies, sensory immersion, exhibition design, cultural practices, creative industries, Ukraine.

Актуальність дослідження. Розвиток мультимедійних технологій суттєво змінив сферу виставкової діяльності, спричинивши появу нового явища – імерсивних виставок. Цей формат експозицій відрізняється від традиційних виставок інтерактивністю, зануренням глядача у віртуальну або змішану реальність, а також використанням сучасних мультимедійних технологій. У світовій практиці імерсивні виставки стають невід’ємною частиною культурного простору. Прикладами є такі проекти, як імерсивна виставка робіт Густава Клімта в Fabrique des Lumières та Ван Гог, зоряна ніч: імерсивна виставка в Atelier des Lumières. Вони демонструють, що мультимедійний дизайн дозволяє розширити сприйняття мистецтва та історії, роблячи його доступнішим та більш емоційно насиченим.

Аналіз останніх досліджень і публікацій показує, що проблематика мультимедійного дизайну та імерсивних практик набуває зростаючого наукового інтересу в українському та міжнародному науковому дискурсі. У сучасних працях увага приділяється як теоретико-методологічним аспектам дизайн-проектування, так і практикам використання імерсивних технологій у культурному та освітньому середовищі.

Зокрема, А. Шаповал, Ю. Силенко та М. Іванова (2025) досліджують теоретико-методологічні засади проектування об’єктів мультимедійного дизайну, підкреслюючи необхідність системного підходу до інтеграції цифрових технологій у візуальні комунікації [16, с. 118–123]. У роботах Ю. Силенко та М. Іванової (2024) розкриваються тенденції й інновації інтерактивного дизайну у сучасному візуальному середовищі [12, с. 697–700].

У сфері культурологічних досліджень О. Губернатор й О.Красненко (2023) визнають імерсивність як системний конструкт культурної практики, наділений характеристиками глибинного занурення, інтерактивності та когнітивного доступу [1, с. 89–99]. S. Dotsenko, C. Van (2023) розглядають імерсивні технології як симбіоз цифрових технологій та мистецтва, що формує нові форми культурної комунікації [17, с. 118–124]. І.Димова (2022) акцентує на освітньому потенціалі імерсивного підходу [3, с. 289–293].

Тема інтеграції VR і AR активно розробляється у працях N.Yuhan, L.Korniytska, D. Suchkov, Z. Alforova та V. Boiko (2024), де вивчаються творчі можливості інтерактивних технологій у сучасному мистецтві [20, с. 9089–9106]. В. Мулкохайнен і В. Бойко (2024) розглядають образотворчий потенціал імерсивних технологій в українському дизайні [9, с. 124–132], тоді як Ю. Трач (2023) фокусує увагу на використанні VR-застосунків для популяризації культурної спадщини [14, с. 134–145].

Проблематика просторового дизайн-проектування в умовах військової агресії проаналізована у дослідженні R. Kucher, D. Vakulenko, V. Boiko, R. Pratskov, A. Dokolova (2025), що демонструє кризові аспекти організації мистецьких подій та пошук нових рішень в екстремальних соціокультурних умовах [19, с. 188–200]. О.Ілніська, R.Kucher, D. Vakulenko, V. Boiko, R. Pratskov (2024) наголошують на значенні сценографії як складника української культурної ідентичності [18, с. 641–655], тоді як К. Лян і Л. Корницька (2025) пропонують інноваційний підхід до презентації мистецтва через віртуальні галереї [8, с. 73–80].

У працях Д. Сучкова і О. Красненка (2025) актуалізується проблема інтерактивності та імерсивності в музейних практиках, де аудиторія постає не лише споживачем, а й співавтором культурного досвіду [13, с. 159–164]. О. Кундеревиц, К. Кириленко і О. Бенюк (2021) трактують імерсивність як мистецьку стратегію початку XXI століття, аналізуючи театральний досвід і його філософські підвалини [7, с. 174–182].

Отже, попередні дослідження доводять, що імерсивні технології та мультимедійний дизайн розглядаються у широкому спектрі контекстів: від освітнього і культурного до технологічного й мистецтвознавчого. Водночас комплексне осмислення впливу імерсивних виставок саме на розвиток мультимедійного дизайну в Україні залишається недостатньо вивченим, що зумовлює актуальність представленого дослідження.

Матеріали та методи. *Мета дослідження* – теоретичне обґрунтування ролі імерсивних виставок як чинника розвитку мультимедійного дизайну в Україні та виявлення їх впливу на трансформацію сучасних культурних практик і виставкової діяльності. *Цілями дослідження* визначено: 1) проаналізувати сутність поняття «імерсивність» у культурно-мистецькому та виставковому контекстах; 2) охарактеризувати основні види імерсивних виставок залежно від застосованих мультимедійних технологій; 3) дослідити специфіку використання мультимедійного дизайну в імерсивних арт-проектах України; 4) визначити тенденції розвитку мультимедійного дизайну у взаємозв'язку з культурною дипломатією та міжнародною інтеграцією; 5) окреслити перспективи застосування імерсивних практик у формуванні професійних компетентностей майбутніх фахівців з мультимедійного дизайну. *Методологічною базою дослідження* є міждисциплінарний підхід, що поєднує теоретичні положення мистецтвознавства, культурології, медіа-досліджень та дизайну. В основу покладено принципи системності, інтегративності та культурно-історичного підходу, які дозволяють комплексно розглядати імерсивні виставки як феномен сучасного мультимедійного мистецтва та

засіб комунікації з аудиторією. *Методи дослідження*: *аналітичний метод* (зادля узагальнення наукових підходів до вивчення мультимедійного дизайну та імерсивних технологій); *порівняльний метод* (зadля зіставлення світового й українського досвіду організації імерсивних виставок); *системно-структурний метод* (зadля виявлення взаємозв'язку між мультимедійним дизайном і культурними практиками); *case-study* (аналіз імерсивних виставкових проєктів).

Результати дослідження. Мультимедіа – це сучасна комп'ютерна інформаційна технологія, яка дозволяє поєднувати в комп'ютерних системах текст, звук, відео, графіку та анімацію. Ці елементи можуть об'єднуватися різними способами, щоб створювати різноманітні мультимедійні продукти, такі як вебсайти, відеоігри, електронні книги, аудіо- та відео-презентації та інші. Термін означає одночасний вплив на користувача через декілька інформаційних каналів [10, с. 352–354]. Мультимедійний дизайн – це комплексна техніка, що поєднує в собі різноманітні форми візуальної, аудіо та інших медіа форматів з метою створення ефективного комунікаційного засобу [10, с. 352–354].

Мультимедійний дизайн має важливе значення у виставковій сфері, оскільки він дозволяє створювати експозиції, мистецькі проєкти, інтерактивні виставки та інші засоби, що полегшують сприйняття культурного контенту та сприяють його збереженню і популяризації. Він відкриває широкі можливості для розвитку творчої складової забезпечуючи інтеграцію різних медіаформатів для створення інтерактивних та естетично привабливих проєктів.

На сучасному етапі розвитку суспільства масову популяризацію отримують імерсивні культурні практики. Поняття «імерсивність» з'явилося порівняно нещодавно і прийшло в сучасну українську мову з лексики комп'ютерних ігор та віртуальних реальностей. У перекладі з англійської мови «імерсивність» означає «занурення». Зазвичай ним означається ефект «присутності» – комплекс відчуттів людини, яка знаходиться в штучно створеному тримірному світі, в якому вона

може змінювати точку огляду, наближувати та віддаляти об'єкти та ін. [2, с. 283–289].

Як зазначає С. Русаков (2023), «поява нових імерсивних технологій сприяла зміні способів сприйняття мистецтва в сучасному світі. Враховуючи наявні дослідження та популярність мультимедійних артпроектів в контексті артринку, констатуємо, що такі технології стають важливим чинником залучення публіки до сутнісного розуміння ідей митців як сучасних, так і класичних, а також дослідження актуальної соціокультурної проблематики. Дослідження показали, що звичні форми діалогу між митцем та глядачем через текст та аудіо мають менший вплив на людей, ніж візуальні та аудіовізуальні форми. Нові технології занурення, що уможливорюються інтерактивними технологіями, забезпечують новий рівень культурного досвіду, адже залучення сенсорного досвіду глядача сприяє значному емоційному та інтелектуальному відгуку. Занурюючи людей у тему, твори мистецтва дають змогу комплексно осягнути актуалізовану митцем ідею, осмислити та артикулювати проблематику, сформулювати позицію до важливих соціальних тем» [11, с. 125].

У контексті виставкової діяльності імерсивність визначається нами як глибоке занурення відвідувача в експозиційне середовище, що створює ефект присутності та взаємодії, залучаючи його до активного досвіду сприйняття. Це досягається через

використання сучасних мультимедійних технологій, зокрема відеомапінгу, доповненої та віртуальної реальності, інтерактивних елементів, звукових і світлових ефектів. Такий підхід не лише сприяє глибшому розумінню представленого матеріалу, а й впливає на емоційний стан відвідувача, дозволяючи йому стати частиною мистецького або історичного наративу. Імерсивні виставки змінюють традиційне уявлення про музейний простір, роблячи його динамічним, інтерактивним і таким, що адаптується до потреб та очікувань сучасної аудиторії.

Імерсивність означає характеристики середовища, які можуть змінювати психологічний стан людини, створюючи безперервний потік стимулів і реакцій. У результаті взаємодії з таким середовищем людина відчуває себе повністю залученою та включеною в цей досвід (О. Чепелик, 2021) [15, с. 23–40].

Імерсивні виставки є кількох основних видів залежно від технологій. Розглянемо їх детальніше (табл. 1).

Основні види імерсивних виставок відрізняються не лише технологіями їх реалізації, а також методами взаємодії та рівнем залучення глядача. Деякі з них орієнтовані на повне занурення в цифрове середовище за допомогою віртуальної або доповненої реальності, тоді як інші використовують інтерактивні елементи, сенсорні технології та відеомапінг для створення ефекту присутності.

Таблиця 1

Основні види імерсивних виставок залежно від типу технологій

Вид	Характеристика, особливість взаємодії
VR-виставки	Використовуються технології віртуальної реальності, які повністю занурюють відвідувача у цифровий простір. В таких проєктах взаємодія з експонатами відбувається через VR-гарнітури
Виставки з доповненою реальністю (AR)	Поєднання фізичних експонатів із цифровими елементами виконується через AR-додатки. Відвідувачі використовують смартфони або планшети для перегляду додаткового контенту
Проекційні та відеомапінг виставки	У таких проєктах використовуються великі проєкції на стінах, підлозі або стелі для створення ефекту занурення. Сенсорні панелі або рухові датчики можуть забезпечувати інтерактивність таким показам
Інтерактивні виставки з фізичною взаємодією	Глядачі можуть змінювати експозицію через дотик, рух або голосові команди. Часто використовуються датчики руху, тактильні панелі, голограми.
Театралізовані та перформативні імерсивні виставки	Відвідувачі стають частиною сюжету, взаємодіють з акторами та середовищем. Такі виставки часто використовуються в історичних або мистецьких інсталяціях
Гібридні імерсивні виставки	Поєднуються елементи VR, AR, відеомапінгу та фізичної взаємодії. Вони можуть включати мультимедійні інсталяції, театралізацію, гейміфікацію

Імерсивні виставки можуть передбачати як пасивне споглядання динамічного контенту, так і активну участь відвідувачів, які впливають на зміну простору чи розвиток сюжету. Вони можуть включати театралізовані перформанси, де глядач стає частиною подій, або ж інтерактивні мультимедійні інсталяції, що реагують на рухи, жести чи голосові команди.

Рівень занурення залежить від технологічних рішень і концептуальної побудови експозиції: від мінімального, коли глядач взаємодіє лише з окремими елементами, до максимального, коли він повністю включений у створений віртуальний або фізичний світ. Таким чином, імерсивні виставки розширюють межі традиційного мистецтва та виставкової діяльності, використовуючи основні інструменти мультимедійного дизайну.

В Україні сфера імерсивних виставок активно розвивається, пропонуючи глядачам нові форми взаємодії з мистецтвом та культурою. Виставка «Ukraine WOW» (2019–2020 рр.) є однією з перших яскравих прикладів імерсивного та мультимедійного дизайн-проекту, що використовує сучасні технології. Вона пропонує відвідувачам глибоке занурення у подорожі Україною показуючи

цікаві місця, різноманітні аспекти української культури, історії та природи через інтерактивні експозиції, а саме: великомасштабні візуальні проекції, звуковий супровід, зони оснащені технологіями VR та AR, інтерактивні елементи (рис. 1).

Мультимедійна виставка «Імерсивний світ Тараса Шевченка» авторства Наталі Делієвої, Валерія Костюка та Таїсії Поди є однією із небагатьох, яка продемонструвала сучасність технологій та високий рівень кваліфікації діячів для створення сучасних українських мистецьких проєктів. Ця виставка являє собою аудіовізуальний контент, створений на основі високоякісних скан-копій та цифрових зображень картин, графічних творів і рукописів Тараса Шевченка, що спрямований на встановлення емоційного зв'язку глядача з митцем (рис. 2).

Даний проєкт актуалізує творчий спадок Тараса Шевченка у реаліях сьогодення та показує багатогранність особистості видатного українця. Виставка взаємодіє з глядачами через масштабні проекції малюнків і картин Тараса Шевченка, які доповнені анімованими елементами, світловими ефектами та аудіосупроводом, що формують цілісний



Рис. 1. Експонати Ukraine WOW «Київ-Пасажирський»:

а – інтерактивна інсталяція Ukraine WOW; б – «Серце України» з елементами проекції; с – зона з VR-окулярами; d – Куб з пейзажем України [4]



Рис. 2. Мультимедійна виставка «Імерсивний світ Тараса Шевченка» «Одеська кіностудія», Мультимедійний арт-центр Віри Холодної (2021 р.) [6]

мультимедійний проєкт. Візуальна стилістика базується на традиційних українських мотивах та кольоровій палітрі, характерній для творчості митця, зокрема земляних, чорних і червоних відтінках. Атмосферу занурення підсилює аудіодизайн, що включає музичний супровід, записи голосу поета, а також декламацію його поетичних творів у виконанні відомих українських акторів. Такий підхід сприяє глибшому емоційному залученню глядача та посиленню художнього впливу експозиції.

«Україна: Земля хоробрих» – імерсивна виставка основною ідеєю якої є документальне відображення подій сучасної війни в Україні. Візуальна частина ґрунтується на реальних відео- та фотоматеріалах, знятих на передовій українськими журналістами та фотографами, що створює потужний емоційний ефект. Колірна гамма експозиції представлена темними, насиченими відтінками, що сприяють передачі драматизму та напруги воєнних подій (рис. 3). Мета – донести до міжнародної спільноти правдиву інформацію про війну в Україні та героїчний опір українського народу, а також зібрати кошти на підтримку постраждалих від війни.

Ще одним прикладом є імерсивний концерт «Звуки України», який являє собою музичну композицію Тимура Полянського підкріплену відеоматеріалами створюючи глибоке занурення в українську культуру та мистецтво. Проєкт був представлений у лютому 2024 року в Берліні та Токіо, надаючи міжнародній аудиторії можливість відчувати українську ідентичність через синтез звуку та візуальних образів (рис. 4). Цей концерт є прикладом того, як синергія музики та візуального мистецтва



Рис. 3. Виставка «Україна: земля хоробрих» у Мюнхені, в Українському Вільному Університеті (16 лютого 2024 р.) [5]

може створювати потужний емоційний вплив, сприяючи культурному обміну та взаєморозумінню між народами.

Серія заходів до яких належать «Імерсивний світ Тараса Шевченка», «Україна: Земля хоробрих» та «Звуки України» були проведені в різних містах не лише України, до прикладу: Мюнхен, Берлін та Токіо, цим самим не тільки розвивають виставкову галузь в Україні, а й демонструють міжнародній спільноті зв'язок української культури та сучасної боротьби за неї.

PinchukArtCentre переважно презентує традиційні виставки, де експонати існують окремо від глядача, а його залученість обмежується спостереженням, але є і такі, що містять імерсивні елементи. Серед них: «Як полюбити дерево» Гіра Набі; «Ombak Belum Tidur [Хвилі не спали]» Іпех Нур; «Мозаїчні очі тропіків», «Без назви», «Вовк, Тигр та інші» Чжан Сю Джан (рис. 5). Вони використовують проєкції, стоп-моушн анімацію, відео та аудіосупровід.



Рис. 4. «Звуки України» в Токію, в концертному залі Посольства Канади (23 лютого 2024 р.) [5]



Рис. 5. Експонати PinchukArtCentre: а – «Як полюбити дерево» Гіра Набі; б – «Хвилі не спали» Іпех Нур; с – «Мозаїчні очі тропіків», «Без назви», «Вовк, Тигр та інші» Чжан Сю Джан

Висновки. Отже, імерсивні виставки в Україні базуються на широкому використанні мультимедійного дизайну, що охоплює

такі технології, як: проєкційні технології та відеомапінг, голографія, аудіотехнології, VR (віртуальна реальність) та AR (доповнена

реальність), інтерактивні інсталяції, сенсорні панелі. Завдяки таким проєктам Україна стає частиною світових тенденцій цифрового мистецтва, а мультимедійний дизайн закріплюється як важлива складова сучасної культурної індустрії.

Поява імерсивних виставок в Україні безпосередньо впливає на розвиток мультимедійного дизайну та має різні наслідки. Формуються нові стандарти у виставковій сфері. Використання інтерактивних технологій підвищує рівень експозиційного дизайну в музеях та культурних просторах. Глядачі очікують від виставок не просто демонстрації артефактів, а повноцінного досвіду взаємодії, що змушує організаторів впроваджувати нові технологічні рішення.

Відбувається популяризація української культури через сучасні технології. Поєднання традиційного мистецтва з цифровими технологіями робить культурний контент доступним для різної аудиторії. Оскільки виставки демонструються за кордоном – це сприяє формуванню міжнародного іміджу України

як інноваційної країни. покращується міжнародна інтеграція та культурна дипломатія. Такий досвід відкриває можливості для міжнародної співпраці у сфері мультимедійного мистецтва. Як наслідок зростатиме попит на фахівців мультимедійного дизайну та посилиться розвиток освітніх програм пов'язаних з мультимедійним дизайном у вищих навчальних закладах. Українські фахівці отримують можливість працювати з передовими мультимедійними інструментами, що сприяє розвитку локального ринку.

Наукова новизна полягає в систематизації типів імерсивних виставок у зв'язку з практиками мультимедійного дизайну та окресленні їх впливу на український виставковий ландшафт.

Перспективами подальших розвідок визначається в аналізі впливу імерсивних виставок на освітні практики у сфері мультимедійного дизайну та ґрунтовного дослідження ролі імерсивних технологій у формуванні міжнародного культурного іміджу України.

Література:

1. Губернатор О., Красненко О. Прояви імерсивності в сучасних культурних практиках. *Питання культурології*. 2023. Вип. 41. С. 89–99. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.41.2023.276696>
2. Губернатор О.І. Імерсивні культурні практики XXI століття: особливості та прийоми. *Культурологічний альманах*. Серія «Культурологія». 2022. Вип. 3. С. 283–289. DOI <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.3.36>
3. Димова І. Імерсивний підхід в системі університетської освіти. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 48. Т. 1. С. 289–293. DOI: <https://doi.org/10.24919/23084863/48-1-45>
4. Виставка Ukraine WOW на залізничному вокзалі у Києві «закохує» в країну. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/vystavka-ukraine-wow/30445371.html> (дата звернення: 28.08.2025).
5. Імерсивні виставки “Україна: земля хоробрих” та “Імерсивний світ Тараса Шевченка” представили в Німеччині та Японії. URL: https://www.irf.ua/imersyvni-vystavky-ukrayina-zemlya-horobryh-ta-imersyvnyj-svit-tarasa-shevchenka/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 28.08.2025).
6. Мультимедійна виставка «Імерсивний світ Тараса Шевченка». URL: https://knpu.gov.ua/archive/multymedijna-vystavka-imersyvnyj-svit-tarasa-shevchenka/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 28.08.2025).
7. Кундереви́ч О.В., Кириленко К.М., Бенюк О.Б. (2021). Імерсивність як мистецька стратегія початку XXI століття (аналіз театрального досвіду та його філософських підвалин). *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2021. Вип. 45. С. 174–182. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.45.2021.247390>
8. Лян К., Корницька Л. Розвиток віртуальної галереї як інноваційного підходу до презентації мистецтва. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2025. Вип. 6. С. 73–80. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.9>
9. Мулкохайнен В.А., Бойко В.А. Образотворчий потенціал імерсивних технологій в українському дизайні. *Теорія та практика дизайну*. 2024. Вип. 1(31). С. 124–132. DOI: <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2024.31.14>
10. Пасько О., Бондаренко Н., Ван Шуанху Мультимедійний дизайн як інструмент навчання. *Актуальні проблеми сучасного дизайну: збірник матеріалів V Міжнародної науково-практичної конференції*, м. Київ, 27 квітня 2023 року. Т. 2. Київ: КНУТД, 2023. С. 352–354. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/24791> (дата звернення: 28.08.2025).

11. Русаков С. Вплив імерсивних технологій на сприйняття мистецтва в контексті трансформації сучасного артринку: культурологічні аспекти дослідження. *Питання культурології*. 2023. Вип. 41. С. 121–133. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.41.2023.276701>
12. Силенко Ю.В., Іванова М.С. Інтерактивний дизайн у сучасному візуальному середовищі: тенденції та інновації. *Grail of Science: Iii Cisp Conference «Open Science Nowadays: Main Mission, Trends And Instruments, Path And Its Development»*. 2024. No. 45 (2024). С. 697–700. DOI: <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.01.11.2024.103>
13. Сучков Д. Г., Красненко О. Л. Інтерактивність та імерсійність сучасних культурних практик: аудиторія музею як співавтор. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 1. С. 159–164. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/6063> (дата звернення: 28.08.2025).
14. Трач Ю. Імерсивні VR-застосунки як інструмент ознайомлення з об'єктами культурної спадщини. *Питання культурології*. 2023. Вип. 41. С. 134–145. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.41.2023.276702>
15. Чепелик О. Імерсивні середовища, VR, AR в українському сучасному мистецтві останніх років. *Збірник наукових праць СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО*. 2021. Вип. 17. С. 23–40. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248423>
16. Шаповал А.Г., Силенко Ю.В., Іванова М.С. Теоретико-методологічні засади проектування об'єктів мультимедійного дизайну. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 83, том 3. С. 118–123. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-3-17>
17. Dotsenko S., Van C. Immersive technologies: a symbiosis of digital technologies and art. *New Collegium*. 2023. № 1(110). P.p. 118–124. DOI: <https://doi.org/10.30837/nc.2023.1-2.118>
18. Ilnitska O., Kucher R., Vakulenko D., Boiko V., Pratskov R. The identity of stage design as a component of Ukrainian culture of the 21st century. *New Design Ideas*. 2024. № 8(3). P. 641–655. DOI: <https://doi.org/10.62476/ndi83641>
19. Kucher R., Vakulenko D., Boiko V., Pratskov R., Dokolova A. Problemas da crise de design espacial de eventos de arte em condições de agressão militar (experiência ucraniana). *Convergências – Revista De Investigação E Ensino Das Artes*. 2025. № 17 (33). P. 188–200. DOI: <https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.33.238>
20. Yuhan N., Kornyska L., Suchkov D., Alforova Z., Boiko V. Virtual reality and interactive technologies in contemporary art: an analysis of creative opportunities. *Journal of Theoretical and Applied Information Technology*. 2024. № 102 (24). P. 9089–9106. URL: <https://www.jatit.org/volumes/Vol102No24/22Vol102No24.pdf> (дата звернення: 28.08.2025).

References:

1. Hubernator, O., & Krasnenko, O. (2023). Proiavy imersyvnosti v suchasnykh kulturnykh praktykakh [Manifestations of immersivity in contemporary cultural practices]. *Pytannia kulturolohiï*, 41, 89–99. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.41.2023.276696> [in Ukrainian]
2. Hubernator, O. I. (2022). *Imersyyni kulturni praktyky XXI stolittia: osoblyvosti ta pryomy* [Immersive cultural practices of the 21st century: Features and techniques]. *Kulturolohichnyi almanakh. Seriya "Kulturolohiia"*, (3), 283–289. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.3.36> [in Ukrainian]
3. Dymova, I. (2022). Imersyynyi pidkhid v systemi universytetskoï osvity [Immersive approach in the system of university education]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 48(1), 289–293. <https://doi.org/10.24919/23084863/48-1-45> [in Ukrainian]
4. Radio Svoboda. (2020, February 19). Vystavka *Ukraine WOW* na zaliznychnomu vokzali u Kyievi "zakokhuie" v krainu [Exhibition *Ukraine WOW* at Kyiv railway station "makes you fall in love" with the country]. Retrieved from <https://www.radiosvoboda.org/a/vystavka-ukraine-wow/30445371.html> [in Ukrainian]
5. International Renaissance Foundation. (2023). Imersyyni vystavky "Ukraina: zemlia khorobrykh" ta "Imersyynyi svit Tarasa Shevchenka" predstavly v Nimechchyni ta Yaponii [Immersive exhibitions "Ukraine: Land of the Brave" and "Immersive World of Taras Shevchenko" presented in Germany and Japan]. Retrieved from <https://www.irf.ua/imersyyni-vystavky-ukrayina-zemlya-horobryh-ta-imersyynyj-svit-tarasa-shevchenka> [in Ukrainian]
6. National Police of Ukraine. (2021). Multymediina vystavka "Imersyynyi svit Tarasa Shevchenka" [Multimedia exhibition "Immersive world of Taras Shevchenko"]. Retrieved from <https://knpu.gov.ua/archive/multymedijna-vystavka-imersyynyj-svit-tarasa-shevchenka> [in Ukrainian]
7. Kunderevych, O. V., Kyrylenko, K. M., & Beniuk, O. B. (2021). Imersyynist yak mystetska stratehiia pochatku XXI stolittia (analiz teatralnoho dosvidu ta yoho filosofskykh pidvalyn) [Immersivity as an artistic strategy of the early 21st century (analysis of theatrical experience and its philosophical foundations)]. *Visnyk KNUKiM. Seriya "Mystetstvoznavstvo"*, 45, 174–182. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.45.2021.247390> [in Ukrainian]

8. Lian, K., & Kornyska, L. (2025). Rozvytok virtualnoi halerei yak innovatsiinoho pidkhopu do prezentatsii mystetstva [Development of a virtual gallery as an innovative approach to art presentation]. *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs*, 6, 73–80. <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.9> [in Ukrainian]
9. Mulkohainen, V. A., & Boiko, V. A. (2024). Obrazotvorchiy potentsial imersyivnykh tekhnolohii v ukrainskomu dyzaini [The artistic potential of immersive technologies in Ukrainian design]. *Teoriia ta praktyka dyzainu*, 1(31), 124–132. <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2024.31.14> [in Ukrainian]
10. Pasko, O., Bondarenko, N., & Van, Sh. (2023). Multymediiniy dyzain yak instrument navchannia [Multimedia design as a learning tool]. In *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu: Proceedings of the 5th International Scientific and Practical Conference* (Vol. 2, pp. 352–354). Kyiv: KNUTD. <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/24791> [in Ukrainian]
11. Rusakov, S. (2023). Vplyv imersyivnykh tekhnolohii na spryiniattia mystetstva v konteksti transformatsii suchasnoho artrynku: kulturolohichni aspekty doslidzhennia [The influence of immersive technologies on the perception of art in the context of the transformation of the modern art market: Cultural studies aspects]. *Pytannia kulturolohii*, 41, 121–133. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.41.2023.276701> [in Ukrainian]
12. Sylenko, Yu. V., & Ivanova, M. S. (2024). Interaktyvnyi dyzain u suchasnomu vizualnomu seredovyshechi: tendentsii ta innovatsii [Interactive design in the modern visual environment: Trends and innovations]. *Grail of Science*, 45, 697–700. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.01.11.2024.103> [in Ukrainian]
13. Suchkov, D. H., & Krasnenko, O. L. (2025). Interaktyvnist ta imersiivnist suchasnykh kulturnykh praktyk: audytorii muzeiu yak spivavtor [Interactivity and immersivity of modern cultural practices: The museum audience as a co-author]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 1, 159–164. <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/6063> [in Ukrainian]
14. Trach, Yu. (2023). Imersyivni VR-zastosunky yak instrument oznaiomlennia z ob'iektamy kulturnoi spadshchyny [Immersive VR applications as a tool for exploring cultural heritage]. *Pytannia kulturolohii*, 41, 134–145. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.41.2023.276702> [in Ukrainian]
15. Chepelyk, O. (2021). Imersyivni seredovyshecha, VR, AR v ukrainskomu suchasnomu mystetstvi ostannykh rokiv [Immersive environments, VR, AR in contemporary Ukrainian art of recent years]. *Suchasne mystetstvo*, 17, 23–40. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248423> [in Ukrainian]
16. Shapoval, A. H., Sylenko, Yu. V., & Ivanova, M. S. (2025). Teoretyko-metodolohichni zasady proiektuvannia ob'iektiv multymediinoho dyzainu [Theoretical and methodological principles of multimedia design objects development]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 83(3), 118–123. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-3-17> [in Ukrainian]
17. Dotsenko, S., & Van, C. (2023). Immersive technologies: A symbiosis of digital technologies and art. *New Collegium*, 1(110), 118–124. <https://doi.org/10.30837/nc.2023.1-2.118>
18. Ilnitska, O., Kucher, R., Vakulenko, D., Boiko, V., & Pratskov, R. (2024). The identity of stage design as a component of Ukrainian culture of the 21st century. *New Design Ideas*, 8(3), 641–655. <https://doi.org/10.62476/ndi83641>
19. Kucher, R., Vakulenko, D., Boiko, V., Pratskov, R., & Dokolova, A. (2025). Problemas da crise de design espacial de eventos de arte em condições de agressão militar (experiência ucraniana) [Problems of spatial design of art events under military aggression (Ukrainian experience)]. *Convergências – Revista De Investigação E Ensino Das Artes*, 17(33), 188–200. <https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.33.238>
20. Yuhan, N., Kornyska, L., Suchkov, D., Alforova, Z., & Boiko, V. (2024). Virtual reality and interactive technologies in contemporary art: An analysis of creative opportunities. *Journal of Theoretical and Applied Information Technology*, 102(24), 9089–9106. Retrieved from <https://www.jatit.org/volumes/Vol102No24/22Vol102No24.pdf>

Стаття надійшла: 06.08.2025

Прийнято: 20.08.2025

Опубліковано: 10.10.2025

Корпанюк Юрій Васильович,

аспірант, асистент кафедри дизайну і теорії мистецтва

Карпатського національного університету імені Василя Стефаника

ORCID ID: 0009-0009-6128-045X

yurii.korpaniuk22@pnu.edu.ua

ОРНАМЕНТАЛЬНІ МОТИВИ, КОМПОЗИЦІЙНІ ТА ТЕХНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ У ВИРОБАХ ХУДОЖНЬОГО ДЕРЕВА ДИНАСТІЇ НАРОДНИХ МАЙСТРІВ ШКРІБЛЯКІВ-КОРПАНЮКІВ

У роботі висвітлюється творча діяльність представників династії майстрів художнього дерева Шкрібляків-Корпанюків з Гуцульщини. У статті простежено розвиток і трансформацію композиційних схем, варіативність та багатство геометричних орнаментальних мотивів у дереворізьбленні, що свідчить про непересічний талант, обдарування та привнесення нових рис у традиційні вироби художнього дерева кожним окремим майстром. Завдяки діяльності багатьох поколінь народних майстрів цієї славетної династії впродовж понад півтора століття у с.Яворові Косівського району на Івано-Франківщині сформувався потужний осередок художнього дерева, що є відомим не лише в Україні, а й поза її межами. Творчість родини Шкрібляків-Корпанюків вплинула на вироблення характерної впізнаваної стилістики гуцульського дереворізьблення, яка і нині має продовжувачів цих традицій, а водночас відзначається новаторськими технічними прийомами та новими розмаїтими композиційними й орнаментальними мотивами. Метою розвідки є виявлення характерних рис у творчості окремих представників династії народних майстрів Шкрібляків-Корпанюків з Івано-Франківщини через багатоманіття орнаментальних мотивів та композиційних рішень, застосування нових техніко-технологічних прийомів, а також простеження їхнього внеску у розвиток гуцульського дереворізьблення на сучасному етапі. У статті окреслено вплив майстрів і майстринь цієї творчої родини на інші види традиційного народного декоративно-ужиткового мистецтва у регіоні. У роботі також виокремлено, що традиційна школа гуцульського художнього дерева, започаткована Юрієм Шкрібляком, нині має продовження у діяльності мистецьких навчальних закладів, де працювали та продовжують працювати представники родини Шкрібляків-Корпанюків, зокрема Косівському державному інституті декоративного мистецтва, Прикарпатському національному університеті імені Василя Стефаника, Вишницькому фаховому коледжі мистецтв та дизайну імені Василя Шкрібляка.

Ключові слова: Художнє дерево, народне мистецтво, творчість Шкрібляків-Корпанюків, орнаментальні мотиви, композиційні прийоми.

Korpaniuk Yurii. ORNAMENTAL MOTIFS, COMPOSITION AND TECHNOLOGICAL FEATURES IN THE FOLK WOODCARVING ARTWORKS OF SHKIBLIAK-KORPANIUK'S ARTISAN DYNASTY

The scientific paper highlights the creative activity of representatives of Shkibliak-Korpaniuk's artisan dynasty of folk woodcarving arts from the Hutsul region. The article traces the progressive development and transformation of compositional schemes, the variety, and richness of geometric ornamental motifs in woodcarving. This fact testifies to the extraordinary talent, gift, and the introduction of new features into traditional folk woodcarving artworks by each artisan. Thanks to the activity of many generations of folk artisans of this glorious dynasty, a powerful centre of folk woodcarving arts has developed over more than one hundred and fifty years in Yavoriv village, of Kosiv district, Ivano-Frankivsk region. This centre currently remains well-known not only in Ukraine but also beyond its borders. The creative work of Shkibliak-Korpaniuk's family influenced the formation of a distinctive and recognizable stylistic technique in Hutsul woodcarving. The above stylistic technique still has successors of these traditions, while at the same time it is distinguished by innovative technical methods and new, diverse compositional and ornamental motifs. The aim of our study is to identify the characteristic features in the work of individual representatives of Shkibliak-Korpaniuk's folk artisan dynasty from Ivano-Frankivsk region through the diversity of ornamental motifs and compositional solution, the application of new technical and technological methods, as well as to trace their contribution to the development of Hutsul woodcarving at the present stage. The article also

outlines the influence of artisans, men and women, from this creative family on the other forms of folk decorative and applied arts that are traditional to this ethnographic sub-region. The work also highlights that the traditional school of Hutsul folk woodcarving art, founded by Yurii Shkribliak, currently continues through the activities of art educational institutions where representatives of the Shkribliak-Korpaniuk's family worked and continue to work, in particular Kosiv State Institute of Decorative Arts, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Vyzhnytsia Professional College of Arts and Design named after Vasyl Shkribliak.

Key words: woodcarving artworks, folk art, Shkribliak-Korpaniuk's creativity, ornamental motifs, compositional methods.

Вступ. Народне декоративно-ужиткове мистецтво України є незгасною скарбницею, нині воно є не лише предметом зацікавлення колекціонерів, а й активно змінюється, зазнає трансформацій і продовжує надихати сучасних митців. Унікальним феноменом національної культури є діяльність творчої династії гуцульських майстрів-різьбярів Шкрібляків та їх наступників Корпанюків, які в поколіннях продовжують розвивати художнє дерево, дотримуючись традицій та освоюючи нові техніки та прийоми орнаментування і декорування виробів. Тож простеження характерних композиційних прийомів, техніко-технологічних особливостей та орнаментальних мотивів у творчості майстрів династії Шкрібляків-Корпанюків є важливим задля розуміння ролі і значення гуцульської школи художнього дерева в мистецьких процесах України XIX–XXI століття.

Матеріали та метод. Метою розвідки є виявлення характерних рис у творчості окремих представників династії народних майстрів Шкрібляків-Корпанюків з Івано-Франківщини через багатоманіття орнаментальних мотивів та композиційних рішень, застосування нових техніко-технологічних прийомів, а також простеження їхнього внеску у розвиток гуцульського дереворізьблення на сучасному етапі. Дослідженням творчості народних майстрів з с.Яворова Косівського району займалися багато етнографів та мистецтвознавців, зокрема В. Шухевич (1899) [6], А. Будзан (1960) [1], Г. Пудик (1974) [7], Р. Захарчук-Чугай (1979) [4], М. Станкевич (2002) [5] та ін. Кожен з дослідників тією чи іншою мірою приділяли увагу орнаментальним мотивам та композиційним характеристикам творчості представників цієї родини народних майстрів, а також технічним прийомам найбільш знакових виробів.

Дане дослідження продовжує праці зазначених науковців з акцентом на сучасному розвитку художнього дерева, втілених зокрема у творчості Василя Васильовича Корпанюка. Однією з перших спроб аналізу його творчості стала стаття історика В. Грабовецького, розміщена у журналі «Жовтень» [3], згодом продовжена у праці М. Яновського [9]. У розвідці також особливу увагу приділено саме технологічним новаціям, композиційним прийомам та орнаментальним мотивам, які характерні для кожного з розглядуваних нами майстрів художнього дерева з Гуцульщини. Нині вироби художнього дерева з Гуцульщини можна побачити у багатьох музеях. Зокрема, найбільші колекції творів династії Шкрібляків-Корпанюків зберігаються у Національному музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й.Кобринського в Коломиї, у Косівському музеї народного мистецтва Гуцульщини, Музеї етнографії та художнього промислу НАН України у Львові (зокрема твори, передані з колекції Музею Дідушицьких), а також Державному музеї українського народного декоративного мистецтва України (м. Київ), в івано-франківських Музеї мистецтв Прикарпаття та Краєзнавчому музеї, значна частина експонатів є також у приватних збірках.

Результати. Вироблення самобутніх, унікальних рис гуцульського художнього дереворізьблення традиційно розпочинається творчістю унікального майстра Юрія Шкрібляка, який ще за життя вважався найкращим різьбярем серед усіх майстрів Гуцульщини [4, с. 7]. Він сам, будучи неписьменним, започаткував традиційне сухе різьблення, доповнивши його згодом викладанням і «жированням». Популярність його виробів також підкреслюється участю у багаточисленних виставках народного мистецтва, зокрема у Коломиї, Стрию,

Тернополі, Львові, Одесі, Кракові, Триєсті, Відні тощо.

Кожен виріб Юрій Шкрібляк дбайливо оздоблював вишуканою плоскою різьбою, часто застосовував інкрустацію з баранячого білого і чорного рогу, мідного дроту, цвяхів з головками. У ранній період творчості він використовував характерні мотиви гуцульської плоскої різьби: «кривульки», «пасочки», «рески», «головкати», «деревця», «колоски», «сливки», «кучері», «ружі», та ін. [4, с. 8].

Юрій Шкрібляк сам виготовляв інструменти, що дозволило йому вдосконалити як форми так і орнаментальні мотиви, а також композиційні схеми виробів. Підготовлену, старанно вичищену поверхню виробів майстер чітко розбивав на окремі площини, де наносив контурними, тригранно-виїмчастими вирізами і вибиранням поля у певному композиційному ладові переважно геометричні мотиви [4, с. 9]. Для цього він використовував переважно тверді породи дерева – грушу, бук, тис.

Найпоширеніші його мотиви, зокрема «розетки» мають тригранно-виїмчасті прорізи, а символічні «круги», «кочета», «сонечка», «вічка» – контурні прорізи різної глибини. Їхнє комплексне поєднання в орнаменталії площин окремого виробу надає йому особливого емоційного звучання [4, с. 9].

Відповідно до форми виробів Юрій Шкрібляк розбиває площину на рівномірні орнаментальні поля, заповнюючи їх задуманими мотивами. Приміром, на круглих формах виробів він декорує площину концентричними смугами із «зубців», «сонечок», посилюючи при цьому ритмікою різців об'ємне сприйняття форми [4, с. 9]. Характерні у його творчості концентричні композиції Юрій Шкрібляк щоразу вирішував по-новому. В формах з прямокутними площинами майстер розробляв багато варіантів розміщення у виділених полях мотивів «дерева життя» і «пшеничок». Він часто обрамляв ці мотиви колами, півколами, ромбами-«вічками» і «прямокутниками-«вінками» [4, с. 9].

Майстер уміло поєднував в орнаменталії геометричні мотиви, які були домінуючими, із стилізованими зображеннями людських постатей і рослинними мотивами, чого до

нього ніхто з гуцулів не робив. Багатомовний геометричний, антропоморфний та рослинний орнамент у творчості Юрія Шкрібляка постає як філософськи осмислена картина довколишнього світу, спостережена пильним оком майстра і перенесена різцем на дерево. Юрій Шкрібляк зумів досягти вершини художнього узагальнення, справжньої гармонії краси матеріалу, техніки виконання та ужиткового призначення виробу і тим самим здобути визнання далеко за межами рідного краю [4, с. 10].

Сини Юрія – Василь, Микола і Федір також прославилися як майстри художнього дерева. Вони перейняли батькову майстерність, спочатку наслідуючи його прийоми, але згодом кожен зумів виробити свій мистецький почерк [4, с. 10]. Василь цілком присвятив себе улюбленому мистецтву, тому найбільше збереглося саме його творів. На відміну від батька він густіше заповнював площину своїх виробів орнаментом, переважно геометричним, використовував чітку, добре продуману композиційну схему, розділяючи поверхню квадратними, круглими площинами, які перетиналися осями тощо. Різні за напрямками лінії створювали сітку, що визначала характер композицій. Виділені площини для головних орнаментальних мотивів обрамлялися контурними лініями, зубцями тощо, по-різному майстер комбінував розміщення орнаментальних мотивів, створюючи досить складні композиції, найпоширенішими з яких були концентричні та з вертикальною віссю симетрії, неодмінно виділяв головні мотиви [4, с. 10]. Такими мотивами були «зубці», «головкати», «кільчасте письмо», скісні сітки, «рески», «гадючки», «ружки», «кочели», які часто підпорядковані виділенню головних мотивів – «головкати» і «ружка», і підкреслюють центральний мотив – розетку [4, с. 11]. Отож, Василь використовував ті ж мотиви, що й батько, але після вирізування викладав, жировав дротиками тощо, він густіше, на відміну від батька заповнював площини орнаментальними мотивами, інкрустував їх, прагнув до виділення колірних акцентів [4, с. 11].

Згодом він частіше почав застосовувати викладання різнокольоровим деревом,

чорним і білим баранячим рогом, кораликами, перламутром, металом. Наприклад, він створював меблі, декоровані плоскою інтарсією, інкрустацією.

До нашого часу дійшло понад 70 творів Василя Шкрібляка і в жодному з них не спостерігається повторення орнаментального і композиційного рішення, всі вони вражають новаторством, надзвичайно високим рівнем виконання [4, с. 11]. Педагогічна діяльність Василя Шкрібляка у новоствореній Вижницькій школі мистецтв (1905, нині Вижницький фаховий коледж мистецтв та дизайну імені Василя Шкрібляка) посприяла опануванню техніко-технологічними прийомами та втіленню орнаментальних традицій гуцульського дереворізьблення у виробах багатьох поколінь майстрів художнього дерева Західної України.

Микола Шкрібляк почав глибше вибирати тло площин. Вибране поле він густенько вибирав цвяшками, виходило «цьокане» поле – «цьоканка», завдяки якій рельєфніше виділялися основні мотиви. Найулюбленіший мотив Миколи – це розетки з заокругленими пелюстками, так звані «кочела». В орнамент він частіше, ніж батько і брат, вводив частини «кочела», «гадючки», «трилисник», «кучері», «баранячі роги». Крім плоского різьблення він почав робити в декорі інкрустацію білими й голубими кораликами – бісером [4, с. 11]. Збереглося 38 оригінальних творів Миколи Шкрібляка, більшість з яких мають цікавий новаторський прийом – інкрустацію бісером.

За твердженням дослідниці Раїси Захарчук-Чугай збереглося всього 5 творів Федора Шкрібляка, який найменше серед синів Юрія Шкрібляка займався різьбою [4, с. 12]. Мотиви, які він використовував у композиціях – розетки-«ружки», «кучері», «кочела», «гачки», «колоски», «звізди» та ін., він усіляко ускладнював і розміщував у центрі декоративних площин. Основна риса робіт Федора Шкрібляка – творче застосування традиційних орнаментальних мотивів, їхнє своєрідне, так би мовити, протяжне компонування [4, с. 12].

Василь, Микола і Федір Шкрібляки перевершили батька і в техніці, і в декоруванні

виробів. Щоправда, як стверджує Р.Захарчук-Чугай, вони загубили батьківський декоративно-орнаментальний такт, що проявлявся у легкості, не перевантаженості композицій, про що свого часу писав Іван Труш у рецензії на виставку 1905 року, організовану у Львові [4, с. 12].

Окрім синів Василя, Миколи і Федора у Юрія була дочка Катерина, відома вишивальниця, орнаментику її вишивок і донині вишивають на Гуцульщині. Катерина Шкрібляк вийшла заміж за Івана Корпанюка і в неї народилося троє синів: Юрій, Семен і Петро, які своїм талантом прославили цей рід.

Юрій та Семен по справжньому захопилися різьбярством у юначому віці. Спочатку вони наслідували витвори Юрія Шкрібляка, переспівували його мотиви. Так, у ранніх роботах Юрій Корпанюк застосовував мотиви, які найчастіше зустрічаються на виробах Шкрібляків: дужки, колосочки, головкاته, «ільчасте письмо» тощо. Майстер завжди надавав композиції чіткості, своєрідної строгості, виразності форм [7, с. 6]. Загалом у його виробах переважала «суха різьба», нескладна композиція орнаменту, інколи він застосовував інкрустацію з темного дерева та бісеру [7, с. 7].

Семен Корпанюк у виробах застосовував трохи більше інкрустації бісером та іншими відтінками дерева, а в побудові орнаментів помітна більша вибагливість, яка завжди відповідає формі виробів [7, с. 8]. У роботах останнього періоду (скриньки, тарілки) орнаментальні мотиви виконані плоскою різьбою, оздоблені переважно мосяжними цвяшками, які надають їм золотистого відтінку. Продовжував оздоблювати вироби інкрустацією бісером, перламутром, відтінками темного дерева, в яких так яскраво проявилось тонке відчуття смаку [7, с. 11].

Петро Корпанюк найбільше прославився виготовленням різноманітних інструментів для роботи з деревом та домашнього вжитку, виготовляв також музичні інструменти, зокрема трембіти, чудово грав на них.

Син Семена Корпанюка – Василь Корпанюк був також талановитим різьбярем, який у своїх виробах тяжів до інкрустації, зберігав

традиційну чіткість орнаментальних композицій [7, с. 12].

Василь Васильович Корпанюк, правнук Івана, внук Семена і син Василя Семеновича Корпанюка, нині продовжує традиції славетного роду Шкрібляків-Корпанюків. Він народився 16 липня (записаний у свідоцтві 3 серпня) 1949 р. в с. Яворові Косівського району в родинному обійсті Івана Корпанюка. Там пізніше жив син Семен Іванович і Семенів син Василь, який одружився із відомою ткалею Параскою Гасюк.

З раннього дитинства Василь спостерігав за працею в майстерні батька і діда, чув розповіді про знаменитих родичів – Шкрібляків. Маленька майстерня – «хатчина», де займалися різьбою дід Семен і тато Василь, стала справжньою школою для молодого хлопця. У майстерні окрім двох верстатів діда і батька були ще лавка і маленький стільчик, за яким Василь виконував свої перші різьблені роботи в техніці сухої різьби та інкрустації, використовуючи традиційні орнаментальні мотиви: пшенички, сонечка, ключки, кривульки, соняшники, інколи намагався вигадати щось своє [2].

Навчаючись в Яворівській середній школі, Василь Корпанюк брав участь у шкільних та регіональних виставках. Згодом, за порадою когось із знайомих батьків, поступив на навчання до Львівського інституту прикладного і декоративного мистецтва (нині ЛНАМ), де за короткий час зумів наздогнати своїх «маститих» одногрупників [2]. В інституті В.Корпанюк навчався на відділенні «Інтер'єр та обладнання» з 1966 по 1971 рік. Великий вплив на формування творчої особистості В.Корпанюка мали його наставники, зокрема, Володимир Овсійчук, Любомир Медвідь, Михайло Курилич, Іван Якунін, Мирон Яців. Наснаги надавала сама творча атмосфера тогочасного Львова, тож Василь Корпанюк у позаурочний час відвідував музеї, художні майстерні, театральні вистави, літературні вечори, знайомився з творчими особистостями Львова. Його друзями стали Іван Марчук, Емануїл Мисько, Іван Остафійчук, Роман Горак [2].

Після закінчення навчання та служби в армії 1972 року В.Корпанюк переїхав до

Івано-Франківська, де працював художником-монументалістом в Івано-Франківському художньо-виробничому комбінаті Художнього фонду. З цього часу його діяльність проявилася в численних монументально-декоративних творах: художньому оздобленні екстер'єрів та інтер'єрів, зокрема, монументально-декоративний рельєф «Троїсті музики» на фасаді Івано-Франківського музично-драматичного театру; мозаїчний рельєф на фасаді обласної дитячої лікарні; рельєф на фасаді Болехівського лісокомбінату; мозаїчне панно на фасаді трикотажної фабрики м. Долина; графіті в інтер'єрі універмагу м. Калуш. Водночас митець дедалі частіше звертався до родинного ремесла – різьби по дереву, одночасно працював у галузі ручної графіки. Його роботи з успіхом експонувалися на обласних та республіканських художніх виставках, закуповувалися Міністерством культури і музейними установами.

У 1980 році В.Корпанюк був прийнятий в Спілку художників України за низку творів: декоративні панно для житлового інтер'єру (1972); дерев'яні пласти для інтер'єру аптеки в м. Калуші (1972); декоративні тарелі (1972–1979), оздоблені орнаментальною різьбою та інкрустацією; свічник (1973), обкладинка (1975), книги-адреси, (1976, 1978), шкатулка (1978), рахва (1980), та ін.

У 1990 році з подання Заслуженого художника України Михайла Фіголя Василь Корпанюк був обраний головою Івано-Франківської обласної організації Спілки художників України і пропрацював на цій посаді два терміни до 1996 року. Відповідальним секретарем у той час був Заслужений діяч мистецтв України, відомий графік Петро Прокопів. За час їхнього головування правлінням було організовано низку важливих заходів, художніх виставок, серед яких вперше в Україні експонувалися картини Івана Марчука.

1998 року В.Корпанюк був обраний головою обласного осередку Національної спілки майстрів народного мистецтва України, яким є досі. Осередок згуртував довкола себе цікавих, талановитих, неординарних майстрів, які працюють в дереві, ткацтві, металі, вишивці, шкірі, соломі. Спілка надалі поповнюється

цікавими майстрами в галузі народного мистецтва.

Від 1995 року Василь Васильович працює викладачем на кафедрі декоративно-прикладного мистецтва Прикарпатського університету імені Василя Стефаника (нині кафедра методики викладання образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та дизайну ПНУ). За час викладацької діяльності В.Корпанюк навчив багатьох студентів достойно володіти професійними знаннями, засвоїти техніко-технологічні, композиційні та орнаментальні мотиви гуцульського дереворізьблення, водночас, черпаючи натхнення з багатючих народних джерел, переосмислюючи спадщину, трактувати традиційні мотиви по-новому, створювати унікальні витвори. Учні Василя Корпанюка нині продовжують розвивати традиції гуцульського художнього дерева, зокрема працюючи викладачами у різних навчальних закладах області та регіону.

Як громадський діяч Василь Корпанюк є членом колегії управління культури, національностей і релігій Івано-Франківської ОДА; членом обласної комісії формування нематеріальної спадщини Івано-Франківщини для внесення списків нематеріальної спадщини ЮНЕСКО; організатором виставок та фестивалів. Водночас Василь Корпанюк є автором низки нарисів, наукових та методичних праць, у яких популяризується діяльність майстрів Шкрібляків-Корпанюків та досліджуються окремі аспекти народного мистецтва Косівщини.

У дереворізьбленні Василь Корпанюк продовжує розвивати орнаментику, започатковану його батьком – заслуженим майстром народної творчості Василем Семеновичем Корпанюком та частково дідом, заслуженим майстром народної творчості, Семеном Івановичем Корпанюком. Василь Корпанюк використовує традиційні форми, створюючи декоративні тарелі, шкатулки, рахви, елементи інтер'єру та побуту, застосовує техніку інкрустації, що була притаманна творчості Семена Корпанюка та ранньому періоду Василя Семеновича Корпанюка. Роботи раннього періоду інкрустовані бісером, перламутром; він також використовує метал, зокрема латунні декоративні цвяшки, різнокольоровий

дріт, металеві декоративні елементи, так звані «капслі», фарбоване дерево. У більшості виробів – вибрана «вибирана» різьба, тобто понижене на 2–3 міліметри тло. За допомогою цієї техніки створюється рельєф, що увиразнює елементи, що використовуються в різьбі. Поступово спостерігається зменшення кількості інкрустованого оздоблення. Здебільшого автор прикрашає твори «капслями» та металевими цвяшками, зокрема у «Роботі трьох поколінь» 1966 р., що експонувалася на Республіканській ювілейній виставці українського народного декоративного мистецтва у Києві 1967 р., а нині зберігається у Національному музеї декоративного мистецтва у Києві (рис. 1).

Василь Корпанюк часто поєднує традиційні мотиви різьблення з травленням на металі, карбування, зокрема у декоративному панно для інтер'єру, що складається з 15 предметів, яка експонувалася на Обласній художній виставці 1972 року (1972, нині зберігається у Музеї етнографії та художнього промислу НАН України у Львові) (рис. 2).

Згодом можна помітити відмову від інкрустації і перехід до технік вибраної «вибираної» та «поверхневої» різьби. Використовуючи традиційні елементи у створенні різьблених виробів, такі як «кочела», «кочільця», «соняшник», «крижики», «клинчики», «підківки» «колосок», митець досягає граничної виразності та ритмічності композицій (декоративні тарелі (рис. 3–4), декоративний таріль «Колос» (1979, Запорізький художній музей), тарелі «Свято» (1978), (рис. 5), «Карпати» (1979), (рис. 6), рахва (1980), декоративна шкатулка (1978).

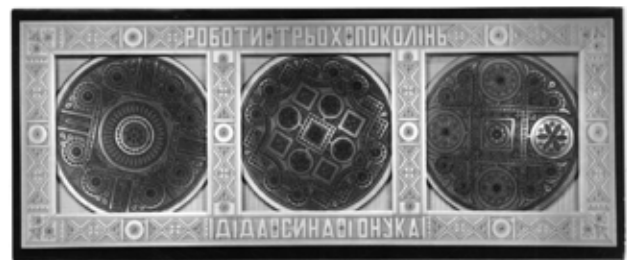


Рис. 1. Корпанюк В.В. Роботи трьох поколінь. 1966. Дерево, різьба, інкрустація. Національний музей декоративного мистецтва (м. Київ)



Рис. 2. Корпанюк В.В. Декоративне панно для житлового інтер'єру. 15 предметів. 1972 р. Дерево, різьба, травлення на металі, карбування. 46х92 см. Музей етнографії та художнього промислу НАН України (м. Львів)

Захоплення Василя Корпанюка ліногравюрою та офортами мало вплив і на художнє дерево. Він часто заповнює площини перехрещеними вибраними фучиком – «фучком» лініями, що називається «кратковане тло», і сприймається як основний елемент композиції. В 1990–2000-х роках митець виконав низку декоративних дерев'яних христів, жіночі дерев'яні кулони, декоративні об'ємно-просторові композиції з інтерпретованими традиційними орнаментами. Одним з найвідоміших різьблених творів є гуцульський підсвічник – «свічник» або «трійця», в якому композиційна довершеність, новизна



Рис. 3. Корпанюк В.В. Тарілка 1977 р. Дерево, різьба, інкрустація. Д-20 см. Робота закуплена Міністерством культури України



Рис. 4. Корпанюк В.В. Декоративна тарілка 1977 р. Дерево, різьба, інкрустація. Д-25 см. Робота закуплена Міністерством культури України. Репродукована в журналі «Жовтень», № 7, 1978 р.



Рис. 5. Корпанюк В.В. Тарілка «Свято» 1978 р. Дерево, різьба, інкрустація. Д-27 см. Робота закуплена Міністерством культури України. Національний музей Гуцульщини та Покуття імені Йосафата Кобринського (м. Коломия)



Рис. 6. Корпанюк В.В. Декоративна тарілка «Карпати» 1979 р. Дерево, різьба, інкрустація. Д-31 см. Робота закуплена Міністерством культури України

у вирішенні загального силуету не заперечує традиційним підходам, а техніка виконання акумулює всі попередні напрацювання. Виконаний у техніці вибраної різьби, з набором елементів та довершеністю виконання твір характеризує художника як самобутнього автора, що продовжує традиції художньої династії Шкрібляків-Корпанюків.

За творчий доробок у 2009 році Василь Корпанюк отримав подяку від Президента України «За вагомий особистий внесок у розбудову Української держави та зміцнення її незалежності». За внесок у культурний розвиток краю В.Корпанюк був відзначений медаллю «За заслуги перед Гуцульщиною» та медаллю «За заслуги» Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (2020).

Аналізуючи творчість родини Шкрібляків-Корпанюків, варто зазначити, що майстри і майстрині працювали і працюють не лише в галузі художнього дерева, а й продовжують традиції таких видів народного мистецтва як вишивка, ткацтво, килимарство, ліжникарство, писанкарство, народний стрій. Згадаємо тут Ганну Шкрібляк, дочку Василя Юрійовича Шкрібляка, яка добре володіла як різцем, так і голкою, ткацьким верстатом і писачком, вона – талановита вишивальниця, ткаля, писанкарка. Її дочки – Параска Хім'як і Ганна Кошелюк – чудові в'язальниці, прялі [4, с. 14]. Параска Хім'як найбільш відома своїми вишивками і тканими рушниками, які часто декорує улюбленими орнаментальними мотивами, такими як «ружі», «кривульки», «кучері», вдаючись до стрічкових композицій, з домінуванням червоних та жовтих барв. Також від матері вона перейняла засоби ткання гуцульських переміток і творчо використала й розвинула їх у тканні рушників, килимів, пасин [4, с. 14].

Сім'я Миколи Івановича Шкрібляка відома виготовленням кошушків-кептарів. Ганна

Шкрібляк, Василина Шкрібляк (дружина різьбяр Василя Шкрібляка), Настя Корпанюк та Параска Корпанюк займалися виготовленням ліжників. Таким чином, традиція різних видів народного мистецтва Гуцульщини має продовження у творчості родини Шкрібляків-Корпанюків, які талановито працюють, демонструючи спадкоємність традицій і цінність автентичного народного мистецтва.

Висновки. Тож, творчість родинної династії Шкрібляків-Корпанюків з Яворова на Гуцульщині, що працювали і працюють у різних видах народного мистецтва, сприяла розвитку окремих галузей творчості, і нині є невід'ємною складовою національної культури. Їхня діяльність вплинула на формування на Косівщині одного з найпотужніших осередків художнього дерева. На початку XX століття Шкрібляки та їхні спадкоємці, родина Корпанюків заклали підвалини інтенсивного розвитку виробів з дерева і долучилися до формування низки приватних мистецько-ремісничих шкіл у регіоні. Їхня активна діяльність має продовження у творчості численних учнів та послідовників родини Шкрібляків-Корпанюків, переосмислюється і трансформується, щоразу збагачується новими орнаментальними мотивами, композиційними та технічними прийомами в оздобленні виробів, що робить цей традиційний вид мистецтва художнього дерева актуальним та динамічним. А педагогічна діяльність та громадська активність Василя Шкрібляка і Василя Корпанюка спричинилися до популяризації народного мистецтва на всій території Західної України та розвитку сучасних тенденцій у галузі художнього дерева. У подальшому дослідження можна розвивати в контексті детального дослідження творчості окремих представників династії Шкрібляків-Корпанюків, їхнього внеску в громадське життя та педагогічні аспекти діяльності майстрів.

Література:

1. Будзан А. Різьба по дереву в західних областях України XIX–XX ст., К. 1960.
2. Корпанюк В. Спогади. 2009 р. Рукопис. З родинного архіву Ю. Корпанюка.
3. Грабовецький В., Корпанюк М., Корпанюк В. *Жовтень*, 1977 (8). С. 156–157.

4. Родина Шкрібляків. Альбом/автор-упорядник Захарчук-Чугай Р. В. Київ : Мистецтво, 1979. 99 с.: іл.
5. Станкевич М.Є. Українське художнє дерево XVI–XX ст. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2002. 479с.: іл.
6. Шухевич В. Гуцульщина. В 5-ти т. Верховина, 1997 / репринт: Львів, 1899.
7. Юрій та Семен Корпанюки: Альбом/вст.стаття та впорядкування Г. Пудик. К.: Мистецтво, 1974.
8. Яворів як осередок декоративно-ужиткового мистецтва Гуцульщини: бібліогр. Показч. Івано-Франків. ОУНБ ім. І. Франка, уклад. В. Хімейчук, Р. Шостак; відп. за вип. Л. Бабій. Івано-Франківськ, 2022. 51 с.
9. Яновський М. Срібна пряжка: розповіді про народних митців [Василь Корпанюк]. Ужгород : Карпати, 1980. С. 28–36.

References:

1. Budzan, A (1960). Rizba po derevu v zakhidnykh oblastiakh Ukrainy XIX–XX st., [Wood carving in the western regions of Ukraine in the XIXth–XXth centuries]. K. 1960. 107 s. [in Ukrainian].
2. Korpaniuk, V. (2009). Spohady. [Memoirs]. Rukopys. Z rodynnoho arkhivu Yu.Korpaniuka. [in Ukrainian].
3. Hrabovetskyi, V. Korpaniuk, M., & Korpaniuk, V. Zhovten [October], 1977 (8). S.156–157. [in Ukrainian].
4. Rodyna Shkribliakiv (1979) [The Shkriblyak family]. Albom / avtor-uporiadnyk Zakharchuk-Chuhai R. V. Kyiv: Mystetstvo, 1979. 99 p. [in Ukrainian].
5. Stankevych, M. (2002). Ukrainske khudozhnie derevo XVI–XX st. [Ukrainian artistic tree of the XVI–XX centuries] Lviv: Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy [Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine], 2002. 480 p.:il. [in Ukrainian].
6. Shukhevych, V. (1899). Hutsulshchyna. [Hutsulshchyna] Persha i druha chastyny. Repryntne vidtvorennia vydannia 1899 roku. Verkhovyna, 1997. 352 s. [in Ukrainian].
7. Iurii ta Semen Korpaniuky: Albom (1974)/vst.statia ta vporiadkuvannia H.Pudyk [Yurii and Semen Korpaniuks. Album]. K.:Mystetstvo, 1974. [in Ukrainian].
8. Iavoriv yak osередok dekoratyvno-uzhytkovoho mystetstva Hutsulshchyny: bibliohr. Pokazhch. [Yavoriv as a center of decorative and applied arts of the Hutsul region: Bibliographic Index] Ivano-Frankiv.OUNB im.I.Franka, uklad. V.Khimeichuk, R.Shostak; vidp.za vyp.L.Babii. Ivano-Frankivsk, 2022. 51 s. [in Ukrainian].
9. Ianovskyi, M. (1980). Sribna priazhka: rozpovidi pro narodnykh myttsiv [Vasyl Korpaniuk]. [Silver Buckle: Stories About Folk Artists [Vasyl Korpanyuk] Uzhhorod: Karpaty. S. 28–36. [in Ukrainian].

Стаття надійшла: 24.06.2025

Прийнято: 29.08.2025

Опубліковано: 10.10.2025

УДК 7.04:692.23]:72.025.4

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.4.8>**Левицький Андрій Степанович,**

аспірант кафедри дизайну і теорії мистецтва

Карпатського національного університету імені Василя Стефаника

ORCID ID: 0000-0002-7957-5581

andrii.levytskyi@pnu.edu.ua

ПИТАННЯ АВТЕНТИЧНОСТІ ТА КОМПЛЕКСНОГО ЗБЕРЕЖЕННЯ ДЕКОРАТИВНИХ ЕЛЕМЕНТІВ БУДІВЕЛЬ ПРИ РЕСТАВРАЦІЇ ПАМ'ЯТОК АРХІТЕКТУРИ

У дослідженні увага зосереджена на встановленні ролі декоративних елементів будівель і споруд та збереженні цілісності архітектурної пам'ятки в комплексі з оригінальним декором та середовищем. Метою статті є: визначити сенс комплексного збереження оригінальних декоративних елементів пам'ятки архітектури при її реставрації як автентичної складової авторського задуму. У статті аналізується суб'єктивність у творах мистецтва, зокрема творах архітектури, через самовираження автора та сприйняття художнього образу глядачем. Крізь ретроспективу поглядів аналізується еволюція передумов створення і використання декоративних елементів будівлі та зміни підходів до збереження втрачених чи пошкоджених елементів твору. На основі аналізу низки досліджень вивчається питання встановлення автентичності та її значення при реставрації твору мистецтва, що наводить автора на власні роздуми про необхідність і сенс відновлення втрачених елементів твору, а також спонукає до пошуку відповіді на питання про доцільність застосування копій декоративних елементів у місцях втрачених оригінальних. В результаті аналізу досліджень наукових праць виявлено і розглянуто базові філософські питання щодо значення збереження реального стану декоративних елементів архітектурної пам'ятки на момент її виявлення. Збереження розглядається вже не тільки як усталена звична практика сьогодення, але й як спосіб продовження природнього циклу життя речей, в якому є зародження, тривале існування і його припинення, з відмовою від продукування копій як заміщення втраченого. Відсутність хронологічного зв'язку між оригіналом та копією стає основою для дискусії про сенс відновлення втраченого елементу.

Ключові слова: реставрація, збереження, відновлення, автентичність, історична достовірність, мистецтво, культурна спадщина, архітектурна пам'ятка, середовище, декор, орнамент.

Levytskyi Andrii. ISSUES OF AUTHENTICITY AND COMPREHENSIVE PRESERVATION OF DECORATIVE ELEMENTS OF BUILDINGS IN THE RESTORATION OF ARCHITECTURAL MONUMENTS

The study focuses on establishing the role of decorative elements of buildings and structures and preserving the integrity of architectural monuments in conjunction with their original decor and environment. The purpose of the article is to determine the meaning of the comprehensive preservation of the original decorative elements of an architectural monument in its restoration as an authentic component of the author's design. Subjectivity in works of art, in particular works of architecture, through the self-expression of the author and the viewer's perception of the artistic image is analysed in the article. The evolution of the preconditions for the creation and use of decorative elements of a building and changes in approaches to the preservation of lost or damaged elements of a work are analysed through a retrospective view. Based on the analysis of a number of studies, the issue of establishing authenticity and its significance in the restoration of a work of art is examined, which leads the author to his own reflections on the necessity and meaning of restoring lost elements of the work and draws attention to the reasonableness of using copies of decorative elements in places where the original ones have been lost. Basic philosophical questions regarding the significance of preserving the actual state of decorative elements of an architectural monument at the moment of its discovery have been identified and considered. Preservation is considered not only as an established practice of the present, but also as a way of continuing the natural life cycle of things, which includes their creation, long existence and cessation, with the rejection of the production of copies as a replacement for what has been lost. The absence of a chronological connection between the original and the copy becomes the basis for a discussion about the reason of a lost element restoring.

Key words: restoration, preservation, renovation, authenticity, historical accuracy, art, cultural heritage, architectural monument, environment, decor, ornamentation.

Вступ. Плинність часу так чи інакше несе за собою зміну цивілізацій та культур. Зміни в цивілізаційних процесах дають поштовхи до переформатування поглядів суспільства стосовно природи речей, що неминуче впливає на формування середовища, яке людина створює для власного комфорту, забезпечуючи тим самим своє тривале перебування на певній території у формі поселень. Людина, як носій певної культури і невід'ємна складова цивілізації, доказом існування залишає «відбиток» своєї культури в місцях перебування. Такі сліди культури часом стають об'єктами досліджень археології. Археологічні розкопки давніх поселень – це робота в місцях, де життя людини зупинилося на якомусь етапі. Там, де життя людини продовжується і прогресує, є запит на реставрацію – діяльність зі збереження історичних та культурних надбань.

Закономірно, що найбільша концентрація матеріальних культурних цінностей зосереджена саме у містах – місцях існування мистецьких шкіл та прояву мистецтва як духовної сторони повсякденного життя. Сучасні міста базуються на місцях давніх поселень, частково зберігши планувальну структуру попередників та отримавши у спадок залишки архітектурних стилів, що накладалися один за одним і створили образний хронологічний документ автентичності.

Давні міста, маючи історично сформоване архітектурне середовище, є накопичувачами пам'яток, які потребують догляду для продовження терміну їх використання і збереження образу самого поселення. На питання «чи варто зберігати ці архітектурні пам'ятки та реставрувати їх?» відповіддю є прийняті численні міжнародні документи щодо збереження пам'яток і пам'ятних місць, а на питання «що саме реставрація повинна зберегти?» чіткої відповіді все ще не знайдено.

Основою для цієї статті стали наукові праці, автори яких досліджували питання збереження автентичності архітектурних деталей при проведенні реставраційних заходів. Зокрема проаналізовано наукові праці як українських науковців (Л. Прибега, І. Руднева та інші), так і науковців європейських

країн (L. Giombini, G. Carbonara, S. M. Viñas та інші). В результаті такого аналізу виявлено єдність поглядів науковців у дотриманні базових принципів реставрації. Дослідження як українських науковців, так і європейських колег містять глибокі філософські пошуки сенсу як самої діяльності зі збереження культурної спадщини, так і предмету збереження, використовуючи звернення до історичних фактів та розділення понять історії та спадщини.

Метою статті є: визначити сенс комплексного збереження оригінальних декоративних елементів пам'ятки архітектури при її реставрації, як автентичної складової авторського задуму.

Архітектура, як втілення штучного (створеного людиною) середовища та одночасно продукт творчості, а відповідно й об'єкт мистецтва, складається з численних елементів. Серед цих елементів, окрім конструктивних, що формують кістяк будівлі, є додаткові, які не переймають на себе жодного навантаження, але надають будівлі індивідуальності, слугують її окрасою. Мова йде саме про декоративні елементи фасаду будівлі. І саме ці зовнішні елементи є найбільш вразливими до зміни форми, руйнувань та втрати своєї цілісності. Відтворення історичної архітектурної форми перш за все потребує вивчення достовірної інформації про оригінальний первинний вигляд. Для того, щоб розрізнити відбудову архітектурної форми на основі достовірних даних, відбудову з оригіналу та відбудову при обмеженій достовірній інформації про первинний вигляд, Леонід Прибега виділяє три термінологічні визначення реставраційної реконструкції: реставраційне відтворення, реставраційну копію та реставраційну рекомпозицію [1, с. 153]. Такий розподіл може допомогти у розумінні ступеня відповідності відновленої архітектурної форми оригінальній.

Із впровадженням декоративних елементів у структуру архітектурних об'єктів їхнє функціональне навантаження було переважно сакрально-обрядового характеру, що відображало релігійно-світоглядні уявлення спільнот. В античні часи декору надавалася роль

оповіді з використанням об'ємних форм та фігур людей і тварин. Пізніше, в період Відродження, з допомогою декорування будівлям намагалися надати образу великої розкоші, оздоблюючи їх прикрашеними колонами, людськими постатями з античною деталізацією. Такий декор, використаний для створення ефекту і мало чим пов'язаний зі змістом його першоджерела, давав власнику будівлі відчуття ваги у суспільстві, підкреслював його соціально значимий статус. В період постмодернізму сама форма і конструкція будівлі стала декором – тобто, функції надавалася роль ще й декоративності.

Будучи напрямком мистецтва архітектура не позбавлена такого аспекту як самовираження автора у своїх творах. Автори архітектурних пам'яток намагалися проявити себе не так у плануванні, як у видимому для глядача фасаді будівлі, використовуючи його як полотно для підкреслення своєї винахідливості та статусності її власника. За допомогою декорування, архітектори намагалися зробити акцент на головних частинах будівлі, як от центральний вхід, або звести увагу від бічної частини до її головної (вітальної) частини, зокрема мова йде про головні сходи, центральну терасу чи вітальний балкон. Такий спосіб привернути увагу з допомогою оздоблення фасадів декоративними елементами набув свого розквіту з середини дев'ятнадцятого століття і еволюціонував від виготовлення декоративних елементів ручного різьблення на конструктивних елементах будівель до тиражованого виробництва відокремлених елементів численними мануфактурами з подальшим оздобленням ними вертикальних площин будівель. Закономірно, що ці декоративні елементи повинні були бути легкими для вертикального оздоблення та швидкими у виготовленні, зважаючи на будівельний попит в той час. Переслідування комерційної мети зодчими та виробниками декору не могло не відбитися на якості матеріалу декоративних елементів, стійкості до часу та кліматичних впливів якого була значно нижчою від міцності каменю з ручною різьбою, як конструктивного елементу будівлі. Саме такі навісні декоративні елементи

є вразливими до зовнішніх природних факторів, і без забезпечення належного догляду за об'ємними формами високими є ризики втрати такого оздоблення будівлі.

Архітектурні об'єкти, що реставруються, є предметом дискусій щодо збереження беззаперечної автентичності пам'ятки чи доведення її до естетичного вигляду. У наукових дослідженнях зазначається, що головною метою реставрації пам'ятки (зокрема пам'ятки архітектури та містобудування) є збереження історичної достовірності (автентичності) [2, с. 400]. Здебільшого термін «автентичність» стосується якісної характеристики об'єкту, яка вказує на незмінність авторського задуму та відсутність втручання в первісну матеріальну структуру.

Погляди на збереження автентичності декоративних елементів архітектурних пам'яток впродовж існування та розвитку реставраційної справи постійно переглядалися. Питання автентичності в реставрації прослідковується ще з часів започаткування діяльності зі збереження творів мистецтва як дисципліни. Першими теоретиками у реставраційній галузі, які порушили тему автентичності, були Джон Раскін та Ежен Віолле-ле-Дюк. Не дивлячись на те, що у них обох була спільна мета – зберегти твір мистецтва для наступних поколінь, все ж методи і зміст збереження вони бачили по-різному. Зокрема, для Раскіна сліди історії на об'єкті були найціннішими рисами, які потрібно було зберегти. Для Віолле-ле-Дюка, навпаки, найдосконалішим станом об'єкта був початковий стан, який художник мав на увазі, коли він/вона задумав і створив твір [3, с. 154].

Така протилежність у поглядах Джона Раскіна та Віолле-ле-Дюка є показовою для того періоду, оскільки демонструє як два сучасники з територіально близьких країн по-різному бачили збереження пам'ятки культури. Відсутність на той час єдиного нормативу поведінки при реставрації пам'ятки давала реставратору можливість відійти від оригінального задуму автора об'єкта, застосувавши власну інтерпретацію та власну творчість. Реакцією на поширення такого явища серед реставраторів-виконавців став установчий

маніфест для Товариства захисту стародавніх будівель (Society for the Protection of Ancient Buildings – SPAB) авторства Вільяма Морріса 1877 року [4, с. 5]. Цим маніфестом Морріс намагався застерегти «реставраторів» від практики заповнення втрачених елементів пам'ятки, які робили це в стилі авторського задуму або в стилі епохи її створення. У маніфесті йшлося про те, що «сама природа їхнього завдання (тобто реставрації) змушує їх щось руйнувати та заповнювати прогалину, уявляючи, що мали б чи могли б зробити попередні будівельники». Натомість Морріс пропагував заміну реставраційної діяльності на діяльність по збереженню пам'яток «запобігаючи руйнуванню щоденним доглядом» та радив «протистояти будь-яким втручанням у конструкцію чи орнамент будівлі в її нинішньому вигляді» [5].

У двадцятому столітті питання автентичності було основним для збереження, і, зокрема, панувало переконання, що автентичність історичних будівель полягає виключно у збереженні їх фізичної матерії [4, с. 17]. Однак з появою нових матеріалів, зокрема залізобетону, відбулась технічна «зміна мислення» [6, с. 5] стосовно поєднання історичної сторони і технічних можливостей у реставраційній справі. На початку двадцятого століття захоплення сучасними техніками, почерпнутими з будівельної інженерії, було вже дуже очевидним, оскільки вважалося, що вони не можуть ображати пам'ятники візуальними доповненнями, нівелювати їхню автентичність шляхом переробок, реставрацій або «вирізання та вставлення» стін. Але використання залізобетону мало обмежуватися «прихованими» роботами, виключно для забезпечення міцності конструкції, не змінюючи характеру, зовнішнього вигляду чи історичних свідчень [6, с. 5].

Звернення уваги у другій половині двадцятого століття на значимість матеріальної субстанції пам'ятки при застосуванні заходів щодо її збереження відобразилось у преамбулі Міжнародної хартії про збереження та реставрацію пам'яток і визначних місць (Венеціанська хартія), яка була прийнята у 1964 році, де йшлося про усвідомлення людством свого

обов'язку передавати наступним поколінням «спадщину у всьому багатстві її автентичності» [7]. Стосовно об'єкту збереження, на який поширюється захист, у Хартії згадується характерна ознака історичної пам'ятки, а саме – її культурна значущість. Не дивлячись на те, що збереженню підлягають як «визначні пам'ятки», так і «скромні зразки творчості» певної цивілізації, все ж під поняття «нерухома історична пам'ятка» відповідно до Хартії підпадають ті, які «з плином часу набули культурної значущості» [7].

Аналіз наукових праць та міжнародних документів показує, що автентичність є тим критерієм, який виокремлює певний комплекс заходів щодо збереження творів мистецтва та архітектурних пам'яток саме як реставраційну діяльність. Після виконання реставрації результатом є не лише збереження твору мистецтва як матеріального доказу культури, а ще й отримання знань про передумови його створення.

Цілком очевидно, що для науковців найбільш цінним є збереження автентичності твору як джерела інформації дослідження. Тому у дискусіях піднімається питання визначення моменту встановлення автентичності твору. Ліза Джомбіні (Lisa Giombini) стосовно цього, досліджуючи автентичність у реставрації творів мистецтва, піднімає базове питання – автентичність встановлюється у момент створення твору автором чи в момент створення і є змінною впродовж всього його існування, враховуючи всі зміни, що відбувалися з твором [8, с. 183]. Саме неможливість об'єктивного визначення поняття автентичності стає проблемою на шляху до формування підходів у реставрації архітектурних пам'яток.

Будь-який об'єкт культурної спадщини, дійшовши до нашого часу, у своєму тілі накопичує інформацію. Якщо розглядати твір мистецтва, зокрема пам'ятку архітектури, як накопичувача інформації, то для дослідника важливим є збереження всіх даних, прихованих у його нашаруваннях: додавання елементів іншого стилю, конструктивних змін, зміни початкової форми. Окрім отриманої інформації, такі нашарування є доказом історичної

достовірності, а через неї підтверджується автентичність об'єкта дослідження. Кожен шар є свідченням певного часового проміжку, які послідовно накладаються в історичній хронології. Таку патину часу неможливо підробити. Якщо йти шляхом повернення об'єкту до первісного стану, стираючи при цьому історичні нашарування всіх змін та доповнень, то втрачатиметься весь історичний шлях, пройдений об'єктом – від створення до моменту усвідомлення його історичної та культурної цінності.

У своєму есе, яке є оглядом реалій італійської реставрації, Джованні Карбонара (Giovanni Carbonara) визначає реставрацію як втручання, яке слід розглядати як критичний акт інтерпретації, який не є вербальним, а виражається конкретно у виконаній роботі. І, оскільки реставрація проводиться завжди і лише на оригіналі, автор далі уточнює: «це критична гіпотеза та твердження, які завжди можна модифікувати, без жодної незворотної зміни оригіналу» [6, с. 2]. Прийняття рішення щодо заповнення місць відсутніх оригінальних елементів пам'ятки, неодмінно пов'язане з втручанням у оригінальну матерію пам'ятки. По завершенню реставраційних дій реставратор-дослідник залишає після себе пам'ятку з подвійним візуальним виглядом, де чітко видима межа між оригінальною частиною та інтерпретацією.

Реставраційна діяльність вимагає попередньо проведеної аналітичної роботи над пам'яткою, яка пов'язана з вивченням періоду та причин її походження, творчої діяльності автора та кінцевого авторського задуму, наявності змін і доповнень та їх еволюцію. А відтак така робота залежить від самого суб'єкта реставрації (реставратора), його здатності опрацювати отриману шляхом пошуку інформацію та прийняти з усією відповідальністю рішення щодо роботи з втраченими елементами. Реставратор у своїй діяльності діє з позиції не тільки первинного авторства (тобто намагається відтворити твір таким, яким його створював сам автор), а ще й, у випадках втрати цілісності твору, застосовує гіпотезу, як метод вирішення проблеми відновлення втраченої частини. Тобто

у випадках відсутності достовірних даних щодо точного вигляду втраченого елементу реставратор керується власними міркуваннями. Про такий аспект реставраційної діяльності йдеться у Венеціанській хартії, де усвідомлено прописано тезу – «реставрація завершується тоді, коли починається гіпотеза» [7], тим самим наділено особливою увагою збереження автентичності пам'ятки та наголошено на необхідності видимого виділення (а не приховування) сучасного доповнення.

У питанні вибору способу збереження не менш важливим є розуміння середовища розташування пам'ятки архітектури і комплексності архітектурних елементів, зокрема тих, які є частиною її фасаду. У статті 6 Венеціанської хартії йдеться про збереження не тільки пам'ятки, а й традиційного для неї середовища. Авторський задум є цікавим не лише з огляду на оригінальний підхід до вирішення форми і планування (індивідуальності об'єкту), а й створення його в поєднанні з середовищем. Тобто, в момент зародження ідеї створення об'єкту автор вирішує чи буде об'єкт архітектури домінантою в середовищі (як у період історизму, коли будівля розглядалася центральним об'єктом у середовищі), чи продовженням природнього або штучно створеного середовища (як у період модернізму, коли будівлі відводилася роль перехідної ланки із зовнішнього середовища у внутрішнє: поєднання натурального і комфортного). З огляду на ймовірність порушення запланованого автором архітектурного комплексу Хартія застерігає від внесення будь-яких змін у середовище розташування пам'ятки, що може «порушити співвідношення об'ємів і кольору» [7].

Що ж стосується значення збереження автентичності декоративних елементів фасаду будівлі, то тут йдеться вже не про домінантність чи гармонію із зовнішнім оточенням, а про певну послідовність символів, про видимий чи прихований сенс, закладений автором. Використання автором художніх засобів створює зв'язок твору із зовнішнім світом. Такий зв'язок утворює навколо твору певне середовище або контекст, в якому композиція є основою художньої комунікації

автора і глядача. Композиційність декоративних елементів так само, як і колористика є складовими авторського задуму, який глядач сприймає і через який пізнає творчий світ автора. Тому збереження комплексності всіх частин і невіддільності від пам'ятки декоративних елементів є одним з пріоритетів у реставрації (Венеціанська хартія 1964 року).

Художній образ у мистецтві, є продуктом свідомості художника, який він передає у реальність через певну систему символів та кодів, зрозумілу для реципієнта. Без розуміння глядачем цієї знакової системи не відбувається комунікації між художником та глядачем, а отже, мистецький твір не чинить вплив на суспільство [9, с. 65]. Художність образу в архітектурі досягається не тільки об'ємно-просторовою формою самої будівлі, але й доданими до неї рельєфними та площинними оздобленнями – декором та орнаментом. Відмінність між цими двома поняттями є незначною і полягає у тому, що орнаментом є візерунок з ритмічно упорядкованих елементів для оздоблення різних предметів, архітектурних споруд [10, с. 200], а декор – це система прикрас споруди в єдності з її об'ємно-просторовою композицією, яка стає її елементом [10, с. 81]. Орнамент та декор, у розумінні зовнішнього завершення чи прикраси, асоціюються з минулою епохою і викликають відчуття ностальгії. Виконання точної копії давнього декору, в наш час, і застосування цієї копії замість втраченого оригіналу при реставрації робить пам'ятку архітектури легкою для сприйняття та розуміння її стильової приналежності. Чи можна вважати такий підхід реставрації відновленням візуального та художнього образу твору, комплексність якого було порушеного раніше? Можливо так. Але чи не буде це підміною історичної достовірності, або відверненням від істини, пошук якої є умовою діяльності по збереженню спадщини?

Розвиток декоративного та орнаментального оздоблення можна порівняти з нерозривною лінією часу, яка, як і процес еволюції в природі, рухається вперед набуваючи нових форм, модифікованих на основі попередніх, але вже під впливом сучасних умов з реакцією

на суспільно-економічні зміни (такі як індустріалізація, масове виробництво тощо). Водночас, використання декору та орнаменту в архітектурі є наперед продуманим; їхня роль полягає у підсиленні самої архітектури, а не у наділенні її змістом.

Поставлене Джонатаном Меccі (Jonathan Massey) у розділі Атмосферні умови інтер'єру: Орнамент та оздоблення (Atmospheric conditions of the interior: Ornament and decoration) колективної праці Довідник з архітектури та дизайну інтер'єру (The handbook of interior architecture and design) запитання – «що може означати орнамент, якщо ми відкинемо передумову, що існує лише один час і що він неминуче рухається вперед?» [11, с. 513], підводить автора цієї статті до роздумів: чим є орнамент будівлі, яка зазнала руйнування і частково втратила оздоблення? Якщо такі елементи безслідно втрачено, то відновлюючи їх для майбутніх поколінь у вигляді копій відновлюється їх візуальний образ, що є лише ностальгією за минулим, а художня, історична і духовна цінність таких копій залишається під сумнівом. Якщо на власне питання Меccі шукає відповідь аналізуючи думки про збереження пам'яток архітектури починаючи від Раскіна і до постмодерністів та сучасників, то відповідь на друге питання слід шукати у візії середовища для майбутніх поколінь; у візії, яка передбачає усвідомлення цінності досвіду попередніх поколінь.

Висновки. Впродовж історії розвитку цивілізацій декор будівель був певною неverbальною розповіддю, з використанням символів та художніх образів. Наявність автентичних та збережених в комплексі всіх елементів пам'ятки архітектури (зокрема, середовища, об'ємно-просторової форми та декору) стає для людства оповіданням, «написаним» її автором з рівнем розуміння ним сучасності. Сформована композиція з декоративних елементів має своє значення, і порушення послідовності цих елементів може призвести до зміни художнього образу будівлі. Відповідно, втрату частини декору будівлі можна розглядати як втрату частини розповіді, а відокремлення декору від конструкції – як виривання слів з контексту, що ускладнює розуміння змісту загалом. Відокремлення декору від

його матеріальної основи, і навпаки, позбавлення будівлі декору, як задуманого її автором образу, розривають історичний зв'язок, який є підставою для того, щоб вважати твір мистецтва об'єктом культурної спадщини. Наповнення міського простору псевдоісторичними об'єктами, які втратили хронологічний зв'язок з історією міста, підсилює хибні уявлення про автентичність середовища. Моделювання втраченого елементу заповнює прогалину в матерії, але не відновлює прогалину в часі, що зводить візуальний образ історичної пам'ятки до оманливого свідомості. Спосіб відновлення пам'ятки з допомогою заповнення прогалини точною копією втраченого елементу декорування може призвести до реакції глядача на наявний дефект як щось неприйнятне та спровокувати бажання позбутися такого відчуття шляхом приведення пам'ятки до візуально естетичного вигляду. Девід Ловентал (David Lowenthal) у своїй роботі «Одержимий минулим» (*Possessed by the Past*) зазначає, що спадщина є таким минулим, як його сприймає суспільство, і припускає, що обман необхідний для того, щоб щось працювало як спадщина [12, с. 27].

Будівля, як живий організм, розвивається впродовж свого існування, набуває і позбавляється декору у властивий для природи спосіб. Будь-який природний організм не може існувати без своєї матерії, так само і будівля – втрачаючи частину декору, втрачає частину автентичної матерії. Проводячи й надалі порівняння з природою можемо припустити,

що індивідуальність організму не у його матерії, а у самій його природі, у способі його виникнення та взаємодії з середовищем. Прагнення дотримання автентичності матерії при реставрації давньої пам'ятки є тим маревом, досягнення якого буде завжди під сумнівом, оскільки намагаючись відновити втрачене у реставратора немає іншого шляху як втрутитись у матерію, позбавивши об'єкт його частини для подальшого доповнення. Заповнення втраченого декору його копією може розглядатися як штучне підтримання певної форми життя в природі, що вносить дисбаланс сил між тим, що підходить до свого завершення і тим, що розпочинає нове життя. У природній системі немає консервування своїх утворень, є розчинення того, що завершує свій життєвий цикл, як вивільнення місця для розвитку нового. З одного боку, реставрація передбачає неминуче втручання у матерію зі спричиненням втрат об'єкту, з іншого, консервація руїни є влаштуванням «мавзолею» для штучного об'єкту, нехай і культурно ціннісного. На відміну від природи, людство відчуває потребу документувати важливе для нього, зберігаючи таким чином історію. Дослідження цієї теми може отримати продовження у дискусіях при виборі шляхів відбудови зруйнованих російськими бомбардуваннями населених пунктів України після завершення війни, як спосіб переосмислення усієї спадщини, її історично важливих і духовно цінних пам'яток, зі збереженням втрачених творів чи у натурній, чи у документованій формі.

Література:

1. Прибега Л. Архітектурна спадщина України: пам'яткоохоронний аспект: монографія. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2015. 235 с.
2. Руднева І. М., Глонь І. В., Грабовська Т., Пузіна К. І. Збереження архітектурної спадщини України шляхом реконструкції історичних будівель як чинник розвитку ідентичності нації. *Містобудування та територіальне планування*. 2021. № 77. С. 398–409. <https://doi.org/10.32347/2076-815x.2021.77.398-409>.
3. Giombini L. Authenticity Lies in the Eye of Beholder: Aesthetics and the Principles of Art Restoration. In J. Migašová, A. Kvokačka (eds.) *Studying Aesthetics: Aesthetics Studies' Concepts, Strategies and Context*, Presov University Press, Presov, 2019. pp. 151–162.
4. Lamarque P., Walter N. The application of narrative to the conservation of historic buildings. *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, LVI/XII, 2019, № 1, P. 5–27. DOI:10.33134/eeja.181
5. Society for the Protection of Ancient Buildings. "The SPAB Manifesto". 1877. URL: <https://www.spab.org.uk/about-us/spab-manifesto>
6. Carbonara G. An Italian contribution to architectural restoration. *Frontiers of Architectural Research*, 2012, Vol. 1, Issue 1, P. 2–9. DOI:10.1016/j.foar.2012.02.007

7. Міжнародна хартія з охорони й реставрації нерухомих пам'яток і визначних місць (Венеціанська хартія) від 31.05.1964 р. № 995_757. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_757#Text
8. Giombini L. Conserving the Original: Authenticity in Art Restoration. *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, 2017. 183–201.
9. Міронова Т. В. «Художні» та «візуальні» образи у сучасному образотворчому мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2021. № 1 С. 64–70. DOI 10.32461/2226-3209.1.2021.229554
10. Мардер А. П. Архітектура: короткий словник-довідник. Київ: Будівельник, 1995. с. 333.
11. Massey J. Ornament and decoration. *The Handbook of Interior Architecture and Design. A&C Black*. 2013. pp. 497–513. <https://doi.org/10.5040/9781474294096.ch-035>
12. Viñas S. M. Contemporary theory of conservation. *Studies in Conservation*, 47(sup1), 2002. 25–34. <https://doi.org/10.1179/sic.2002.47.Supplement-1.25>

References:

1. Prybieha, L. (2015). *Arkhitekturna spadschyna Ukrainy: pam'iatkookhoronnyj aspekt: monohrafiia*. Kyiv: Instytut kul'turolohii NAM Ukrainy, 235 s. [in Ukrainian]
2. Rudnieva, I. M., Hlon, I. V., Hrabovs'ka, T., & Puzina, K. I. (2021). Zberezhennia arkhitekturnoi spadschyny Ukrainy shliakhom rekonstruktsii istorychnykh budivel' iak chynnyk rozvytku identychnosti natsii. *Mistobuduvannia ta terytorial'ne planuvannia*. № 77. S. 398–409. [in Ukrainian]
3. Giombini, L. (2019). Authenticity Lies in the Eye of Beholder: Aesthetics and the Principles of Art Restoration. In J. Migašová, A. Kvokačka (eds.) *Studying Aesthetics: Aesthetics Studies' Concepts, Strategies and Context*, Presov University Press, Presov, pp. 151–162.
4. Lamarque, P., & Walter, N. The application of narrative to the conservation of historic buildings. *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, LVI/XII, 2019, № 1, P. 5–27.
5. Society for the Protection of Ancient Buildings. “The SPAB Manifesto”.
6. Carbonara, G. (2012). An Italian contribution to architectural restoration. *Frontiers of Architectural Research*, Vol. 1, Issue 1, P. 2–9.
7. Verkhovna Rada of Ukraine. (1964, May 31). *Mizhnarodna khartiia z okhorony y restavratsii nerukhomykh pamiatok i vyznachnykh mist (Venetsianska khartiia) vid 31.05.1964 r. № 995_757* [International charter for the conservation and restoration of monuments and sites (Venice Charter) of 31.05.1964 No. 995_757]. Retrieved from https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_757#Text [in Ukrainian]
8. Giombini, L. (2017). Conserving the Original: Authenticity in Art Restoration. *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, 183–201.
9. Mironova, T. V. (2021). “Khudozhni” ta “vizualni” obrazy u suchasnomu obrazotvorchomu mystetstvi [“Artistic” and “visual” images in contemporary fine arts]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*, (1), 64–70. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2021.229554> [in Ukrainian]
10. Marder A. P. *Arkhitektura: korotkyj slovnyk-dovidnyk*. [Architecture: a short reference dictionary.]. Kyiv: Budivel'nyk, 1995. s. 333. [in Ukrainian]
11. Massey, J. (2013). Ornament and decoration. *The Handbook of Interior Architecture and Design. A&C Black*. pp. 497–513.
12. Viñas, S. M. (2002). Contemporary theory of conservation. *Studies in Conservation*, 47(sup1), 25–34.

Стаття надійшла: 31.07.2025

Прийнято: 13.08.2025

Опубліковано: 10.10.2025

УДК 7.047"16"

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.4.9>**Литвиненко Владислав Сергійович,**

старший викладач

Хмельницького національного університету

ORCID ID: 0009-0003-8240-6388

lytvynenkovs@khnmu.edu.ua

Трачук Віктор Антонович,

старший викладач

Хмельницького національного університету

ORCID ID: 0000-0002-6711-7890

trachukvi@khnmu.edu.ua

Шерстинюк Антоніна Миколаївна,

старша викладачка

Хмельницького національного університету

ORCID ID: 0000-0002-5343-3550

sherstyniuka@khnmu.edu.ua

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ НАД ПЕЙЗАЖЕМ НА ПЛЕНЕРІ В ЖИВОПИСІ

В статті викладено результати виконаного художньо-стилістичного аналізу творів визначних майстрів минулого та живописців-пейзажистів української школи, які внесли видатний вклад в образотворче мистецтво. Розглянуто історичний аспект виникнення жанру «пейзаж» у живописі. Обґрунтовано історичний аспект початкового використання у XVII–XVIII ст. пейзажу як фону для жанрових картин будь-якої тематики, якій надалі став самостійним жанром в образотворчому мистецтві. Зроблено історичний аналіз розвитку пейзажу, як жанру, на прикладі творчості художників європейської школи живопису. Також проведений аналіз творчості у пленерному живопису представників західноєвропейських художників та українських корифеїв Тетяни Яблонської, Петра Левченка, Михайла Беркоса, Михайла Дерегуса, Миколи Бурачека, Олексія Шовкуненка, Миколи Глуценка, Сергія Шишка та інших представників харківської, київської, одеської, закарпатської шкіл живопису. Розглянуто шлях розвитку пленерного пейзажу у всіх його аспектах: виборі мотиву, різноманітні колористичні вподобання та технічні прийоми, виявлено перехідний етап створення пейзажу – від роботи над ним за уявою у майстерні до написання твору безпосередньо на пленері. Велику увагу приділено аналізу етапів виконання пленерних етюдів та пейзажних творів, починаючи від пошуку мотиву, кольорової гами стану природи та характерних рис, притаманних конкретному краєвиду. Проаналізовано особливості використання різних матеріалів та технік в пейзажному живописі. Крім того, у статті подано репродукції авторських творів та узагальнено досвід у створенні етюдів та живописних пейзажів. Автори прагнули мотивувати та допомогти студентам у пошуку їх власної художньої майстерності, спираючись на надбання світових та національних художніх шкіл.

Ключові слова: живопис, імпресіонізм, картин, пейзаж, пленер, ескіз, етюд.

Lytvynenko Vladyslav, Trachuk Viktor, Sherstinyuk Antonina. CHARACTERISTICS OF WORKING ON THE OUTDOOR LANDSCAPE IN PAINTING

The article presents the results of the artistic and stylistic analysis of the works of prominent masters of the past and landscape painters of the Ukrainian school, who made an outstanding contribution to the fine arts. The historical aspect of the emergence of the "landscape" genre in painting is considered. The historical aspect of the initial use in the 17th – 18th centuries of the landscape as a background for genre paintings of any subject is substantiated. The historical analysis of the development of the landscape as a genre is also made, using the example of the work of artists of the European school of painting. The analysis of the work in plein air painting of representatives of Western European artists and Ukrainian luminaries Tetyana Yablonska, Petro Levchenko, Mykhailo Berkos, Mykhailo Deregusa, Mykola Burachek, Oleksiy Shovkunenka, Mykola Hlushchenko, Serhiy

Shyshko and other representatives of the Kharkiv, Kyiv, Odessa, and Transcarpathian schools of painting is also conducted. The path of development of the plein air landscape in all its aspects is considered: the choice of motif, the variety of color preferences and technical techniques, the transitional stage of creating a landscape is revealed – from working on it according to the imagination in the workshop to writing the work directly in the plein air. Much attention is paid to the analysis of the stages of performing plein air sketches and landscape works, starting from the search for a motif, the color range of the state of nature and the characteristic features inherent in a particular landscape. The features of using various materials and techniques in landscape painting are analyzed. In addition, the article presents reproductions of the author's works and summarizes the experience in creating sketches and picturesque landscapes. The authors sought to motivate and help students in finding their own artistic skills, relying on the achievements of world and national art schools.

Key words: *impressionism, painting, landscape, plein air, sketch, sketch, picture.*

Вступ. При роботі над пленерним пейзажем митці будь-якого рівня майстерності, доволі часто зіштовхуються з цілою низкою творчих проблем, в незалежності від їх живописної техніки:

1. Композиція – вибір формату твору, де знаходиться лінія горизонту, характер перспективи (посиленої, знизу, згори), а також знаходження композиційного центру в етюді до майбутньої картини.

2. Вирішення тональності та кольорової гами, а саме визначення найсвітліших та найтемніших плям та вирішення теплохолодності етюдів та самої картини.

3. Вибір техніки, або манери виконання, нюансів кольору, фактур (гладкої чи корпусної), відтворення матеріальності, звертається увага на передачу сонячного чи похмурого стану природи, освітлення – ранку, дня чи вечора.

4. Робота над деталями, характеру землі і неба, дерев, кущів, води та віддзеркалень у ній.

5. Узагальнення тональної та кольорової гам роботи через лесування.

Ці проблеми одночасно стають головними задачами, або етапами виконання пленерного пейзажу будь-якої ступені складності.

Проводячи практичні заняття зі студентами спеціальності «Дизайн», автори статті прийшли до висновку, що у своїй більшості здобувачі освіти не розуміють основних принципів роботи на пленері та особливостей створення пейзажного твору. Сучасні художники, які працюють у цьому напрямку, не залишають узагальнюючих професійних порад, а в багатьох випадках ці поради мають несистемний характер [1–5]. Література подібної тематики видана, переважно, у минулому столітті, і, як правило, недоступна студентам. Тому автори статті ставлять за мету висвітлити історичний контекст розвитку пленерної практики та опрацювати систему фахових порад для опанування пленерного жанру.

Матеріали та методи. Як самостійний жанр пейзаж не відразу з'явився в європейському

образотворчому мистецтві. Із самого початку він слугував фоном для сюжетно-тематичних, релігійних творів або портрету. Пейзажний фон створювався в майстерні і способи його написання не відрізнялися від фігур людей або натюрморту. Відокремлюватися в мистецтві як жанр, пейзаж почав у XVII–XVIII ст. у творчості голландських, англійських та італійських художників, проте підходи до написання пейзажу не були відразу знайдені. Пейзаж створювався в майстерні за уявою або по пам'яті, а також використовувалися графічні начерки та замальовки. В межах жанру з'явилися різні види пейзажних творів: ландшафтний, міський (ведута), марина, міфологічний пейзаж тощо.

В процесі розвитку жанру художники зрозуміли, що у пейзажі необхідно відтворити стан природи, освітлення, повітря, матеріальність води, тощо, тобто ті сторони живопису, які не були особливо важливими у сюжетній картині або портреті. Стало зрозуміло, що створювати пейзаж необхідно за іншими принципами, потрібно вийти на натуру і писати пейзаж на повітрі, або як ми тепер говоримо, – на пленері. Пленер (від фр. *en plein air* – «на відкритому повітрі») – у живописі це термін, який позначає передачу в картині всього багатства змін кольору, зумовлених дією сонячного світла й атмосфери [4, с. 258–260]. Пленерний живопис виокремився в результаті роботи художників на відкритому повітрі, а не в майстерні. З цього часу для роботи на пленері стали використовувати розкладні мольберти, фарби в тубах та інше зручне приладдя, і, завдяки цьому, що вплинуло на можливість створювати живописні твори безпосередньо з натури.

Першими художниками-пленеристами стали англійські живописці Річард Паркс Бонінгтон (рис. 1 а) та Джон Констебл (рис. 1 б), французькі – такі як Жан-Баптист Каміль Коро (рис. 2) і митці барбізонської школи [6]. Пейзажні твори наповнилися чистими яскравими кольорами, відчуття свіжості повітря, глибиною простору атмосфери [4, с. 258–260; 6].



а



б

Рис. 1. Пейзажі: а – Ричарда Паркса Бонінгтона [8]; б – Джона Констебла [6]



Рис. 2. Пейзаж Жана-Батиста Каміля Коро [9]



а



б

Рис. 3. Пейзажні твори: а – Клода Моне; б – Альфреда Сіслея [7]

Починаючи з XIX ст. пейзаж стає повноцінним жанром образотворчого мистецтва, у нього з'явилися свої поціновувачі, свої глядачі. Подальший розвиток жанру пов'язаний зі стилем «імпресіонізм» і творчістю таких

майстрів, як Клод Моне, Огюст Ренуар, Альфред Сіслей та багато інших прекрасних художників [8, с. 172–190].

В українському мистецтві ці тенденції також розповсюдилися в кінці XIX ст. Серед

художників плереристів цієї доби можна виділити Сергія Васильківського, Петра Левченка (рис. 4 б), Кіріака Костанді, Михайла Беркоса (рис. 4 а), Михайла Дерегуса (рис. 7 б) та інших. У ХХ ст. українські художники та майстри плеру досягли надзвичайно високих вершин в мистецтві пейзажу, стали в рівень з найвидатнішими митцями світового рівня.

Варто також виділити творчість Миколи Бурачека (рис. 5), Олексія Шовкуненка (рис. 6) [8, с. 192–193], Миколи Глуценка (рис. 8 б) [3], Сергія Шишка, Тетяни Яблонської (рис. 9) [5, с. 110–111, 114–115], відомих представників харківської (рис. 4 – рис. 5), одеської, закарпатської шкіл живопису (рис. 7 а, рис. 8 а).

Результати. Формування практичних рекомендацій щодо особливостей виконання

пейзажного твору, здійснено на основі проведеного аналізу художньо-стилістичних ознак живописних пейзажів відомих світових і українських живописців та власної педагогічної практики.

Спочатку робота над пейзажем-картиною ґрунтується на виконанні пошукових замальовок, етюдів, ескізів. Якщо в етюді необхідно швидко вхопити стан природи, світло, використовуючи задану кольорову гаму, тому краще не зацілюватися на деталях, а от безпосередньо в живописній картині треба ретельно підходити до кожного етапу, не втративши при цьому свіжості погляду автора на природний мотив у всіх його проявах.

Роботу над пейзажем можна проводити двома методами.



а



б

Рис. 4. Пейзажі: а – Михайла Беркоса [11]; б – Петра Левченка [12]



Рис. 5. Пейзаж Миколи Бурачека [13]



Рис. 6. Пейзажі Олексія Шовкуненка [14]



а



б

Рис. 7. Пейзажі: а – Йосипа Бокшая [15]; б – Михайла Дерегуса [16]



а



б

Рис. 8. Пейзажні твори: а – Адальберта Ерделі [17]; б – Миколи Глушенка [18]

Перший метод – написання пейзажу повністю з натури на пленері. Для цього окрім набору фарб необхідно мати переносний компактний етюдник, парасольку від сонця, тощо. Проте можуть виникнути труднощі в роботі, а саме за один сеанс складно завершити повністю твір, в інший день може інша погода, відповідно інший стан природи.

Таких нюансів може бути безліч, наприклад, несприятлива погода.

Другий метод – це написання етюдів з натури, виконання начерків, або замальовок, а також ескізів та «картонів», а потім створення за підготовчими етюдами та ескізами великоформатного твору в майстерні. Багато художників-пейзажистів користувалися саме



Рис. 9. Пейзажі Тетяни Яблонської [5, 19 – 20]

другим методом роботи, як найбільш зручний та рекомендований для професійних митців та початківців.

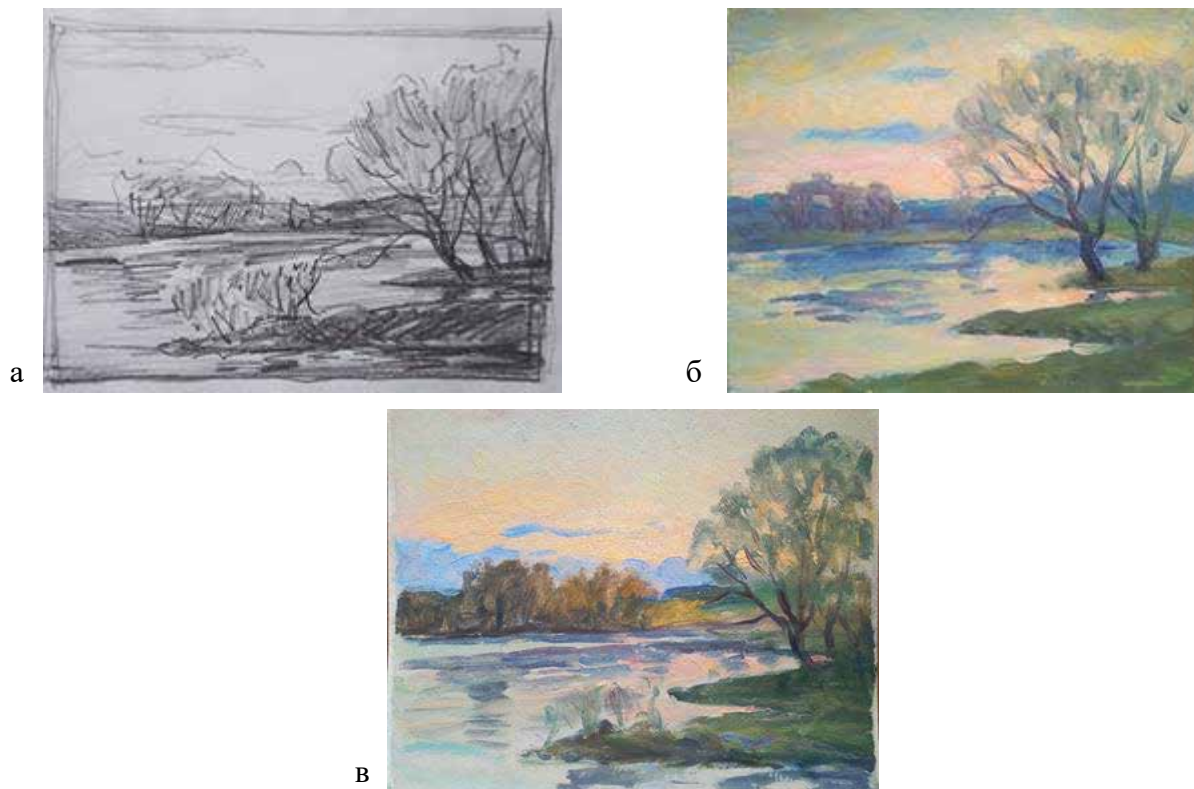
Іноді можна почути твердження про те, що пейзаж можливо написати і за якісною фотографією. Переважно, це стверджують дилетанти. Фотографія, навіть зроблена високоякісною камерою, не в змозі передати нюанси кольору, відтворити відчуття повітряної перспективи, повноцінно відобразити стан природи. Тому робота на пленері є важливою при створенні пейзажу, адже художник безпосередньо отримує емоційний заряд від споглядання натури.

Для роботи на пленері необхідно мати етюдник з набором фарб і пензлів, погрунтоване полотно, або картон. На випадок сонячної погоди необхідно мати велику сонцезахисну парасольку. Писати роботу безпосередньо на відкритому сонці не рекомендується, оскільки це може вплинути на загальний колорит етюду. Спочатку краще виконати композиційні начерки на папері,

далі – рисунок без надлишкової деталізації. На наступному етапі необхідно передати кольорові стосунки та локальні кольори елементів пейзажу з врахування повітряної перспективи. Тільки після чого слід приступати до деталізації. Закінчується робота узагальненням кольору, форми, матеріальності об'єктів. Необхідно пам'ятати, що тільки завдяки великій увазі, зібраності та самоконтролю можна досягти позитивних результатів в живописі на пленері.

Прикладом методичного підходу до виконання пленерного пейзажу із зображенням мотиву, починаючи від етюдів та ескізів (рис. 10 – рис. 11) до завершеної картини (рис. 12) наведено низку робіт з краєвидами Поділля авторства старшого викладача кафедри рисунку та проєктної графіки Хмельницького національного університету Віктора Трачука.

Старшим викладачем кафедри рисунку та проєктної графіки Хмельницького національного університету Владиславом Литвиненком



**Рис. 10. Етапність роботи над пейзажним твором «Повінь, весна іде» Віктора Трачука:
а – графічний ескіз, б – живописний ескіз, в – етюд мотиву**



**Рис. 11. Приклади додаткових етюдів до пейзажної картини Віктора Трачука «Повінь, весна іде»
(картон, олія, 2024)**



Рис. 12. Віктор Трачук «Повінь, весна іде» (2024 р., п.о.; 51х65)

представлено репродукції власних плерних етюдів пейзажів, виконаних в як під час навчання у Харківській державній академії дизайну та мистецтв, так і в подальшій творчій діяльності. Ці етюди виконані під час студентської навчальної плерної практики

в Криму (рис. 13), на Слобожанщині (рис. 14) та у його рідному місті Харкові (рис. 15). Твори написані олійними та гуашевими фарбами. Прикладом виконання картини в кілька сеансів наведено пейзаж «Осінь у Художньому училищі» (рис. 16).



Рис. 13. Пейзажні етюди Владислава Литвиненка, що виконані олійними фарбами на картоні (Крим, 2005–2009 рр.)



Рис. 14. Етюди пейзажів Владислава Литвиненка, що виконані олійними фарбами на картоні (Слобожанщина, 2006 р.)



Рис. 15. Етюди пейзажів Владислава Литвиненка (Харків, 2002–2012 рр.), виконані:
а – аквареллю; б – олією; в – гуашшю

Створення пейзажу аквареллю «Річка Вовк» старшим викладачем Антоніною Шерстинюк є творчим процесом з натури, з дотриманням загальних правил та принципів живопису. Основним завданням твору є яскраве та детальне відтворення заходу сонця на березі річки Вовк в м. Летичів Хмельницької області. У пейзажі використані різні акварельні техніки: по-сухому, по-вологому, лесування та інші. Композиційно картину побудовано у балансі між різними елементами: небо, вода, беріг; світло та тінь. Кольори є гармонійними, які доповнюють один одного. Стиль відрізняється від інших емоційним зверненням до почуттів глядачів – відчуття проміння

сонця, яке щезає. Живопис «Річка Вовк» має визначний розмір 45х64, що написаний 2022 р. на березі річки, яка впадає у Південний Буг. Твір виконано за кілька сеансів.

Отже, виконання пленерного акварельного пейзажу рекомендовано здійснювати, притримуючись такої етапності:

1. Підготовка матеріалів: акварельні фарби, пензлі, палітру, акварельний блокнот або аркуш паперу, ємність з водою та губку або серветки для видалення зайвої вологи з пензлів.

2. Вибір місця та композиції. Для початку слід виконати маленькі пошукові варіанти. Для цього варто обрати місце, яке найкраще



Рис. 16. Владислав Литвиненко, «Осінь у Художньому училищі» (2009 р., п.о., 70х55)

надихає, або скористатися фотографією завчасно вибраного місця як основою для пошукового малюнку та виконати його напередодні пленеру.

3. Початок роботи: лесування паперу ультрамарином тіньових місць майбутнього пейзажу. Отже, необхідно змочити папір або блокнот водою за допомогою пензля. Далі можна тонувати папір різними відтінками. Це допоможе створити глибину та настрій пейзажу.

4. Робота з перспективою є важливим завданням під час виконання живопису. Необхідно виявити глибину пейзажу, зображуючи

задній план світлішим та менш деталізованим, а передній план – більш насиченим та з більшою кількістю деталей.

5. Нанесення локальних відтінків фарб на папір. Робити це слід вдумливо та поступово, використовуючи різні кольори та нюанси. Можна робити це шарами, дозволяючи кожному шару висохнути перед нанесенням наступного.

6. Робота з деталями. Додавання деталей, таких як дерева, кущі, каміння та трава, допоможе дати пейзажу більш реалістичний вигляд.

7. На етапі завершення слід дати твору висохнути на відкритому повітрі.

Постійно слід пам'ятати, що акварельна техніка вимагає терпіння, тому не варто поспішати, необхідно давати висихати кожному шарові фарби та не змішувати більше трьох фарб.

Висновки. Пленерний живопис є основою складовою роботи над створенням художньо-творчого твору, зокрема пейзажу.

Отже, досліджуючи творчість західноєвропейських художників та українських корифеїв Петра Левченка, Олексія Шовкуненка, Сергія Шишка, Михайла Беркоса, Михайла Дерегуса, Миколи Бурачека, Миколи Глуценка, Тетяни Яблонської та інших представників харківської, київської, одеської, закарпатської шкіл, можна чітко відслідкувати шлях розвитку пленерного пейзажу у всіх його аспектах: вибір



Рис. 17. Антоніна Шерстинюк, «Річка Вовк» (2023 р., акварель, 45х64)

мотиву, обрання колористичних вподобань та різноманіття технічних прийомів. Варто підкреслити, що майстри українського пленеру досягли надзвичайно високих вершин в мистецтві пейзажу, стали в один рівень з найвидатнішими світовими живописцями.

На думку авторів статті, це має стати для студентів-дизайнерів у їх плерному живописі мотивацією та методологічною допомогою в опануванні вищого рівня майстерності, у піднятті його не лише в творчих здобутках з рисунку або живопису, а й у створенні дизайн-об'єктів.

Література:

1. Кашшай О.С., Кашшай М.А., Біксей Л.І. Художній альбом : Антон Кашшай. Живопис. К., 2018.
2. Ключко Д. Сховане мистецтво. Есеї, розмови, коментарі (за ред. Ірини Магдиш). Київ, ArtHuss, Бек, 2023. 288 с.
3. Блюміна І.М. Микола Глушенко: спогади про художника. Київ : Мистецтво, 2015. 95 с.
4. Резніченко М.І., Твердохлібова Я.М. Художня графіка. Навчально-методичний посібник для студентів художньо-графічних факультетів. Тернопіль : Богдан, 2015. 272 с.
5. Атаян Г., Зайцева І., Самрук Н. Тетяна Яблонська – щоденники, спогади, роздуми. Київ : Родовід, 2020. 584 с.
6. Пленерний живопис. Мистецтво наодинці з природою. URL: <https://kyiv.gallery/statii/plenernyy-zhyvopys-mystetstvo-naodyntsi-z-prirodyu> (дата звернення: 8.01.2024).
7. Альфред Сіслей. URL: <https://gallerix.asia/storeroom/622572445/N/1786117882/> (дата звернення: 8.01.2024).
8. Шпак, В.О. Основи живопису. Акварель. Навчальний посібник. К, 2015. 256с.
9. Artsandculture. URL: <https://artsandculture.google.com/asset/les-saliniere-near-trouville-richard-parkes-bonington/9AH4vO2NpJv4Lg?hl=ru&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A9.420534570263456%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.0455814223709052%2C%22height%22%3A1.2374999999999996%7D%7D> (дата звернення: 8.01.2024).
10. Жан Батист Копе. URL: https://nl.m.wikipedia.org/wiki/Bestand:Corot_villedavray.750pix.jpg (дата звернення: 9.01.2024).
11. Михайло Беркос. URL: <https://picryl.com/collections/mykhaylo-berkos-18611919-cb66c9> (accessed: 12.01.2024).
12. Петро Левченко. URL: <https://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/levchenko-petro/#jp-carousel-5796> (accessed: 12.01.2024).
13. Микола Бурачек. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mykola_Burachek_-_A_Cottage_at_Noon_1928.jpg (accessed: 12.02.2024).
14. Олексій Шовкуненко. URL: <https://www.gallerynika.com/artists/shovkunenko-aleksej/> (accessed: 18.02.2024).
15. Йосип Бокшай. URL: <https://www.facebook.com/GalereysNuArt/posts/бокшай-йосип-йосипович-2121891-19101975синевир-1957-полотно-олія-63-х-82-см/5287692504580169/> (accessed: 25.02.2024).
16. Михайло Дергус. URL: <https://artlibraryblog.wordpress.com/2024/12/05/оригінальний-самобутній-графік-укра/> (accessed: 18.03.2024).
17. Адальберт Ерделі. URL: <https://www.wikiart.org/en/adalbert-erdeli/a-road-along-the-river-1940> (accessed: 18.03.2024).
18. Поезія Миколи Глушенка. URL: <https://artmuseum.ks.ua/news/poeziya-zhyvopysu-mykoly-glushhenka.html> (accessed: 27.03.2024).
19. Тетяна Яблонська. У садочку. URL: <https://www.facebook.com/MuseumOfUkrainianPainting/photos/доброго-ранку-народна-художниця-україни-тетяна-яблонська-1917-2005-у-садочку-195/802604345402620/> (accessed: 13.04.2024).
20. Тетяна Яблонська. Осінь в Осокорках. URL: <https://artmuseum.ks.ua/article/yablonska.html> (accessed: 15.04.2024).

References:

1. Kashshai, O.S., Kashshai, M.A., & Biksei, L.I. (2018). Hudognii albom: Anton Kashshai. Zhyvopys [Art album: Anton Kashshai. Painting]. Kyiv [in Ukrainian].
2. Klochko, D. (2023). Shovane mystetstvo. Essei, rozmovy, comentari [Hidden art. Essays, conversations, comments]. Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].

3. Blumina, I.M. (2015). Mykola Hlushchenko: Spogady pro hudozhnyka [Mykola Hlushchenko: Memories of the artist]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
4. Reznichenko, M.I., & Tverdokhlilova, Y.M. (2015). Hudozhnya grafika. Navchalno-metodychnyi posibnyk dlya studentiv hudozhnio-grafichnyh facultetiv [Artistic graphics. Educational and methodological guide for students of art and graphic faculties]/ Ternopil: Bohdan [in Ukrainian].
5. Atayan, G., Zaitseva, I., & Samruk, N. (2020). Tetiana Yablonska – shchyodennyk, spogady, rozdumy [Tetiana Yablonska – diaries, memories, reflections] Kyiv: Rodovid [in Ukrainian].
6. Sait zhurnalu «Kyivska Galereya». Plenernyi zhyvopys. Mystetstvo naodyntsi z pryrodou [Site of journal «Kyiv Gallery» Plein air painting. Art alone with nature]. (n.d.) *kyiv.gallery*. Retrieved from <https://kyiv.gallery/statii/plenernyy-zhyvopys-mystetstvo-naodyntsi-z-pryrodoyu> [in Ukrainian].
7. Sisley, Alfred. (n.d.) Retrieved from <https://gallerix.asia/storeroom/622572445/N/1786117882/>
8. Shpak, V.O. (2015). Osnovy zhyvopysu. Akvarel. Navchalnyi posibnyk. [Fundamentals of Painting. Watercolor. Textbook]. Kyiv [in Ukrainian].
9. Artsandculture. (n.d.) Retrieved from https://artsandculture.google.com/asset/les-salinieres-near-trouville-richard-parkes-bonington/9AH4vO2NpJv4Lg?hl=ru&ms_=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A9.420534570263456%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.0455814223709052%2C%22height%22%3A1.2374999999999996%7D%7D
10. Corot, Jean-Baptiste Camille. (n.d.) Retrieved from https://nl.m.wikipedia.org/wiki/Bestand:Corot_villedavray.750pix.jpg
11. Mykhailo Berkos. (n.d.) Retrieved from <https://picryl.com/collections/mykhaylo-berkos-18611919-cb66c9> [in Ukrainian].
12. Petro Levchenko. (n.d.) Retrieved from <https://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/levchenko-petro/#jp-carousel-5796> [in Ukrainian].
13. Mykola Burachek. (n.d.) Retrieved from https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mykola_Burachek_-_A_Cottage_at_Noon_1928.jpg [in Ukrainian].
14. Sait zhurnalu «Gallerynika». Oleksiy Shovkunenko. (n.d.) Retrieved from <https://www.gallerynika.com/artists/shovkunenko-aleksej/> [in Ukrainian].
15. Sait zhurnalu «Galereys NuArt». Yosyp Bokshay. (n.d.) Retrieved from <https://www.facebook.com/GalereysNuArt/posts/бокшай-йосип-йосипович-2121891-19101975синемир-1957-полотно-олія-63-х-82-см/5287692504580169/> [in Ukrainian].
16. Mykhailo Derehus. (n.d.) Retrieved from <https://artlibraryblog.wordpress.com/2024/12/05/оригінальний-самобутній-графік-укра/> [in Ukrainian].
17. Adalbert Erdeli. (n.d.) Retrieved from <https://www.wikiart.org/en/adalbert-erdeli/a-road-along-the-river-1940> [in Ukrainian].
18. Sait zhurnalu «Artmuseum». Poesiua Mykoly Hlushchenko [Poetry by Mykola Hlushchenko]. (n.d.) Retrieved from <https://artmuseum.ks.ua/news/poeziya-zhyvopysu-mykoly-glushhenka.html> [in Ukrainian].
19. Tetyana Yablonska. U sadochku [In the garden]. (n.d.) Retrieved from <https://www.facebook.com/MuseumOfUkrainianPainting/photos/доброго-ранку-народна-художниця-україни-тетяна-яблонська-1917-2005-у-садочку-195/802604345402620/> [in Ukrainian].
20. Tetyana Yablonska. Osin na Osokorkah [Autumn in Osokorky]. (n.d.) Retrieved from <https://artmuseum.ks.ua/article/yablonska.html> [in Ukrainian].

Стаття надійшла: 11.07.2025

Прийнято: 16.08.2025

Опубліковано: 10.10.2025

УДК 7.05:745:004

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.4.10>**Первих Іванна Ігорівна,**

аспірантка

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0009-0005-2923-2635

pervykh.iv@gmail.com

ТИПОЛОГІЯ ЗАСОБІВ HAND MADE У СУЧАСНОМУ ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ: ПІДХОДИ, МАТЕРІАЛИ, ТЕХНІКИ

У статті розглядається питання типології засобів *hand made* у графічному дизайні. Аналізується зростання інтересу до рукотворних технік як до інструменту створення оригінальних візуальних рішень, здатних протистояти стандартизації та уніфікації цифрової мови. Застосування засобів ручної роботи у проєктуванні інтерпретується не лише як декоративна функція, а як складова концептуальної та емоційної взаємодії зі споживачем.

Типологію сформовано завдяки виявленню та систематизації засобів *hand made* за критеріями використаних матеріалів, технік і підходів до інтеграції у графічні проєкти. В межах запропонованої типології виокремлено три рівні: концептуальний, матеріальний та технічний. Концептуальний рівень охоплює підходи до інтеграції рукотворних елементів: повністю ручну роботу, гібридні практики з цифровими технологіями та комп'ютерні імітації рукотворності. Матеріальний рівень зосереджений на виборі ресурсів, серед яких традиційні, органічні, рециклінгові та експериментальні матеріали, що формують унікальні тактильні й візуальні властивості дизайнерських рішень. Технічний рівень включає широкий спектр художніх прийомів – від класичних графічних і живописних до паперопластики, дрібної пластики, ниткографії та змішаних технік.

Типологія засобів *hand made* є ефективним інструментом для наукового осмислення й практичного використання рукотворності у графічному дизайні. Вона сприяє розширенню меж творчого пошуку, актуалізації культурних традицій та впровадженню інноваційних рішень у глобалізованому візуальному середовищі. Аналіз прикладів сучасної дизайнерської практики, зокрема робіт-призерів міжнародних конкурсів, а також кейсів українських і зарубіжних дизайнерів, підтверджує зростання популярності рукотворних засобів у різних сферах графічного дизайну – від пакування до айдентики та реклами.

Ключові слова: графічний дизайн, засоби *hand made*, рукотворний дизайн, рукотворність, типологія.

Pervykh Ivanna. TYPOLOGY OF HAND-MADE TOOLS IN CONTEMPORARY GRAPHIC DESIGN: APPROACHES, MATERIALS, TECHNIQUES

The article addresses the issue of typologizing hand made tools in graphic design. It examines the growing interest in handcrafted techniques as a means of producing original visual solutions capable of resisting the standardization and unification of the digital language. The use of hand made tools in design is interpreted not merely as a decorative function but as an integral component of conceptual and emotional interaction with the audience.

The proposed typology was developed through the identification and systematization of hand made tools according to the criteria of materials, techniques, and approaches to integration within graphic design projects. Within this framework, three levels have been distinguished: conceptual, material, and technical. The conceptual level encompasses approaches to the integration of handcrafted elements, including fully manual practices, hybrid methods combining analog and digital technologies, and digital imitations of handcrafted aesthetics. The material level focuses on the choice of resources, ranging from traditional, organic, and recycled to experimental materials, which shape the unique tactile and visual qualities of design solutions. The technical level incorporates a broad spectrum of artistic methods – from classical graphic and pictorial techniques to papercraft, small-scale sculpture, thread graphics, and mixed media.

The typology of hand made tools thus represents an effective instrument for both scholarly reflection and practical application of hand-crafted aesthetics in graphic design. It contributes to expanding the scope of creative exploration, revitalizing cultural traditions, and implementing innovative solutions in a globalized visual environment. The analysis of contemporary design practice – particularly award-winning works from international competitions, as well as Ukrainian and international case studies – confirms the growing popularity of hand made means across various fields of graphic design, from packaging to visual identity and advertising.

Key words: graphic design, handmade tools, hand made design, handcraft, typology.

Вступ. Сучасна практика графічного дизайну демонструє зростання інтересу до засобів *hand made* як до інструменту формування оригінальних візуальних рішень та налагодження емоційної взаємодії зі споживачем. Використання рукотворних технік відкриває можливість вийти за межі цифрових стереотипів, наділяючи проекти фактурністю, матеріальною переконливістю та художньо-емоційною глибиною. Прагнення до унікальності та персоналізації зумовлює актуалізацію рукотворності у сучасній візуальній культурі. Її інтеграція у дизайн-проекти виходить за межі декоративної функції, перетворюючись на важливий інструмент конструювання змісту, що відображає культурні коди, локальну ідентичність і цінності сталого розвитку.

Попри зростання популярності засобів *hand made* у сфері графічного проектування, у науковому дискурсі спостерігається дефіцит систематизованих досліджень, присвячених аналізу підходів, матеріалів і технік, що застосовуються в сучасній дизайнерській практиці. Відсутність чіткої типології ускладнює процес проектування та аналізу дизайнерських рішень, обмежує розуміння потенціалу рукотворності як засобу формування нової візуальної мови.

Мета статті полягає у виявленні та систематизації засобів *hand made*, що набули поширення у сучасному графічному дизайні, а також у їхній типологізації за критеріями використаних матеріалів, технік та підходів до інтеграції у практику проектування.

Матеріали та методи. Дослідження ґрунтується на аналізі сучасних кейсів українських і зарубіжних дизайнерів, а також на актуальних теоретичних і практичних наукових джерелах, у яких розглядається використання рукотворних технік у контексті поєднання традицій та інновацій у сфері графічного дизайну.

У роботі застосовано системний підхід, що забезпечує всебічний аналіз засобів *hand made*, їхніх особливостей та взаємозв'язків, а також комплекс загальнонаукових методів, визначених метою дослідження. До загальнонаукових належать емпіричні (спостереження,

порівняння, опис, типологічний метод) та теоретичні (аналіз, синтез, узагальнення) методи, які сприяли систематизації джерельної бази та виявленню тенденцій використання засобів *hand made* у сучасному дизайні.

Метод системно-історичного аналізу використано для огляду наукових джерел і простеження еволюції рукотворних засобів у графічному дизайні. Типологічний метод застосовано для виокремлення основних характеристик засобів *hand made* та їх упорядкування за критеріями використаних матеріалів, художніх технік і способів інтеграції у проекти. Завдяки цьому стало можливим ідентифікувати сталі й характерні ознаки об'єктів, згрупувати їх за спільними рисами та сформувати критерії оцінювання, що дало підґрунтя для систематизації та визначення типових підходів до застосування рукотворних засобів. Мистецтвознавчий та образно-стилістичний аналізи використано для дослідження художніх і композиційних характеристик, а також для визначення особливостей поєднання матеріалів і технік. Формальний аналіз допоміг оцінити колористичні, текстурні та конструктивні параметри рукотворних елементів у графічних проєктах. Крім того, метод порівняльного аналізу дав змогу дослідити відмінності у використанні матеріалів, технік і підходів до інтеграції у дизайн, зіставити різні практики, виокремити ефективні рішення та окреслити актуальні тенденції сучасного графічного дизайну.

Результати. На сьогодні поняття засобів *hand made* у контексті графічного дизайну не має усталеного визначення у науковому середовищі. Спираючись на сучасні дослідження [1; 2; 3], під цим терміном пропонуємо розуміти художні елементи, створені вручну за допомогою традиційних мистецьких технік, які застосовуються в дизайнерських проєктах для надання їм виразної рукотворної естетики. Вони можуть бути інтегровані як у фізичне, так і в цифрове середовище, зберігаючи характерні риси ручної роботи. У сучасному графічному дизайні рукотворні засоби набувають особливого значення як інструмент формування оригінальних візуальних образів, що відповідають суспільному запиту на індивідуальність,

тактильність та емоційність в умовах цифрової стандартизації.

Перехід від аналогових технологій і традиційних засобів комунікації до цифрового середовища спричинив суттєві зміни у сфері дизайну. Цей процес не лише змінив вплив і роль дизайну в суспільстві, а й відкрив простір для переосмислення самих підходів до проектування. Традиційні підходи поступово витісняються новими структурами та правилами, що формують інший спосіб створення й реалізації об'єктів. Водночас розмиваються межі між професійними ідентичностями дизайнера, художника й ремісника. Індустріальні, цифрові та традиційні рукодільні техніки все більше взаємодіють між собою, утворюючи симбіотичні практики. Ці зміни супроводжуються новою риторикою та наративами об'єктів, які відображають не лише зміну суспільних цінностей і моделей споживання, а й нові підходи до створення візуальних і матеріальних рішень [4, с. 3].

У статті «Останні тенденції у графічному дизайні: рукотворні типографічні постери» С. Атасой зазначає, що зростання популярності засобів hand made у графічному проектуванні можна розглядати як реакцію дизайнерів на стандартизацію та уніфікацію цифрової візуальної мови [5]. Дослідниця трактує рукотворні типографічні постери як прояв художнього спротиву обмеженням традиційної типографіки, що передбачає відмову від надмірної декоративності на користь простоти, функціональності та чіткості сприйняття. Водночас, завдяки матеріальній природі ці роботи виходять за межі площинності, наближаючись до тривимірних форм, що відкриває нові можливості художнього пошуку та наділяє їх високим виразним потенціалом. Дизайнери, які застосовують рукотворні типографічні техніки, фактично виступають у ролі ремісників, створюючи унікальні рішення, відмінні від цифрової одноманітності. Вибір матеріалів у цьому контексті є цілеспрямованим: він узгоджується зі змістом проєкту та сприяє швидшій і точнішій передачі задуму, водночас підсилюючи візуальну ідентичність.

Важливою є також проблема імпліцитного знання у дизайнерських практиках,

адже інтуїтивні та тактильні навички роботи з матеріалами і рукотворними техніками значною мірою формують художню виразність та індивідуальність готового продукту. У цьому контексті засоби hand made варто розглядати не лише як сукупність технологічних прийомів, а як цілісну практику, що поєднує досвід, культуру та особисту стилістику дизайнера.

Типологія засобів hand made у сучасному графічному дизайні ґрунтується на систематизації матеріалів, технік і творчих підходів, що застосовуються для створення оригінальних візуальних рішень. У структурі типології простежуються кілька взаємопов'язаних аспектів: концептуальні підходи до використання рукотворності, вибір матеріалів із власною їм фактурою та кольоровою гамою.

Перший рівень типології – концептуальний, – охоплює підходи до інтеграції засобів hand made у графічний дизайн – від використання повністю рукотворних технік до гібридних практик і цифрових імітацій. У межах цього рівня можна виокремити три підходи:

1. Рукотворний підхід – створення всього продукту вручну без залучення цифрової обробки. Такий підхід забезпечує максимальну неповторність, властиву традиційним ремісничим технікам. Водночас, використання лише ручної роботи супроводжується низкою проблем та викликів, які впливають як на творчий процес, так і на практичну реалізацію проєктів: значні часові витрати, складність повторного відтворення, обмеженість редагування та вартість виконання.

2. Гібридний підхід – поєднання ручної роботи з цифровими інструментами. Рукотворні елементи створюються за допомогою класичних художніх технік, після чого оцифровуються та комбінуються із засобами комп'ютерної графіки. Це дозволяє зберегти унікальні характеристики рукотворності – фактурність, багатошаровість, неповторність деталей – і водночас розширити можливості за рахунок масштабування, редагування, модифікації кольорової гами та мультиплікації елементів. Поєднання засобів hand made із сучасними цифровими інструментами сприяє появі нових напрямів у дизайні, розширює можливості для творчості та забезпечує

умови для створення інноваційних візуальних рішень. Особлива цінність полягає в унікальності ручної роботи, яку неможливо повністю відтворити цифровими засобами. Саме гібридний підхід, що поєднує ручну працю з цифровою обробкою, відкриває нові засоби виразності у графічному дизайні, повертаючи візуальній культурі багатшаровість і фактурність, втрачені в межах виключно цифрового середовища [6].

3. Цифрова імітація рукотворності – відтворення характерних ознак ручної роботи виключно програмними засобами. Такий підхід дозволяє зберегти візуальну мову ручної роботи (нерівності ліній, ефект мазка, текстури паперу тощо), проте втрачає фізичну автентичність, оскільки відсутній реальний матеріальний об'єкт. Створення дизайну виключно у графічних редакторах спрощує процес внесення змін, забезпечує швидке тиражування та доступність результатів, що особливо важливо у сфері комерційного дизайну. Проте творчий процес передбачає постійне поєднання та перекомбінацію елементів, подолання усталених і універсальних структурних схем, чого комп'ютерні технології, орієнтовані на стандартизованість, здебільшого не здатні забезпечити у повному обсязі [7, с. 703].

Другий рівень типології ґрунтується на матеріальному аспекті. Матеріальність та фізична взаємодія у процесі дизайнерського мислення відіграють ключову роль у формуванні нових підходів, сприяючи розширенню меж креативних практик. Вони стають підґрунтям для експериментів у дизайні, активізуючи тактильні й візуальні аспекти сприйняття та стимулюючи пошук інноваційних рішень [8]. У цьому контексті матеріальність постає не лише технічним ресурсом, а й самостійним носієм смислів, що надає проектам багатовимірності та емоційної виразності.

Матеріальний аспект охоплює використання традиційних художніх і природних матеріалів. Наприклад, паперу ручного виробництва, текстилю, дерева, глини, текстури фарби та інших ресурсів, що забезпечують формування неповторних фактур і візуальних ефектів, недосяжних у межах суто цифрового

середовища. Такі матеріали забезпечують додатковий рівень сенсорного сприйняття, який посилює емоційний вплив дизайнерських рішень. Використання фізичних матеріалів уможливорює експериментування з формою, текстурою та кольором, розширюючи виразний потенціал сучасного дизайну. Варто зазначити, що у сучасній практиці фізичні матеріали нерідко залучаються переважно на етапі створення прототипу, після чого результати оцифровуються та адаптуються до умов масового виробництва. У такому випадку ефект матеріальності зберігається лише на рівні візуального відтворення, втрачаючи свою тактильну й сенсорну складову. Це зумовлює певне обмеження у передачі автентичності ручної роботи, оскільки матеріальність постає радше як стилістична імітація, ніж як безпосередній досвід взаємодії з об'єктом.

Матеріали, що застосовуються для втілення ручної роботи в дизайн-проектах, доцільно розділити на кілька основних категорій:

- традиційні (папір, картон, тканина, фарби, пластилін);
- органічні (листя, дерево, глина, камінь, шкіра);
- рециклінгові (вторинний папір, відходи виробництва, перероблений пластик);
- експериментальні (харчові продукти, побутові предмети, будівельні матеріали).

Варто зазначити, що ці категорії є умовними, оскільки межі вибору матеріалів визначаються виключно уявою та креативністю дизайнера. До прикладу, науковці А. Таккер і Д. Сан розглядають інноваційне використання у дизайні паперу, виготовленого повністю вручну, як матеріалу, що поєднує технологічні інновації та сталі екологічні практики, забезпечуючи не лише візуальну, але й матеріальну унікальність продуктів [9]. Вони підкреслюють важливість матеріальної основи у створенні рукотворних елементів, що формують у споживача відчуття справжності та залученості. Також використання рукотворного паперу, як зазначають дослідники, сприяє формуванню екологічної свідомості.

Оскільки різні матеріали та текстури формують відмінні колористичні й виражальні

характеристики, роботи, створені з урахуванням цих особливостей, набувають різного візуального сприйняття та викликають відмінні психологічні реакції. Це зумовлює потребу у здатності дизайнера відходити від усталених канонів застосування матеріалів, сміливо експериментувати з новими ресурсами та технологіями, наділяючи їх новими формами з метою досягнення художнього ефекту [7, с. 703].

Третій рівень типології засобів *hand made* окреслюється технічним аспектом, що передбачає застосування конкретних способів формування композицій та охоплює широкий спектр художніх прийомів і технік, що інтегруються у графічний дизайн. Їх використання дозволяє дизайнерам створювати як окремі візуальні елементи, так і цілісні композиції, що наділені унікальною пластичною мовою та здатні передавати складні емоційні стани.

Використання засобів *hand made* у графічному дизайні охоплює широкий спектр традиційних і сучасних технік, що характеризуються різноманітністю матеріалів, інструментарію та способів художньої реалізації. До цієї групи відносять традиційні образотворчі, ремісничі та рукодільні техніки, а також техніки об'ємної роботи й комбіновані методи. Узагальнено їх доцільно класифікувати за такими основними групами:

- графіка – охоплює гравюру (наприклад, ксилографія, лінорит), туш-перо, пастель, скетчинг;
- живопис, представлений різними техніками малярства;
- паперопластика – включає аплікацію, витинанку, об'ємні форми, а також спеціалізовані підвиди: орігамі, кірігамі, квілінг, скрапбукінг, паперкрафт;
- дрібна пластика – передбачає роботу з пластиліном, полімерною глиною та традиційною глиною;
- ниткографія – охоплює стрінг-арт, ізонітку, вишивку, в'язання та авторські техніки малювання нитками;
- змішані техніки (*mixed media*): колаж, штампування, деревообробка та використання нетипових матеріалів, зокрема продуктів харчування.

Запропонована схема дозволяє впорядкувати засоби *hand made*, які найчастіше інтегруються у дизайн-проекти (рис. 1).

Додатково у типології можна враховувати функціонально-комунікативний аспект – тобто, яку роль відіграють рукотворні елементи у проекті. Вони можуть виступати центральним композиційним ядром, створювати фонову текстуру, слугувати акцентним елементом або виконувати інтегровану роль у загальній візуальній структурі.

Популярність засобів *hand made* у сучасному графічному дизайні проявляється в активному використанні рукописних шрифтів, нестандартних матеріалів, створенні неповторних текстур, застосуванні колажів та інших технік ручної роботи у портфоліо дизайнерів і студій, а також у дизайнерських змаганнях. Зокрема, аналіз робіт-призерів міжнародного конкурсу «Pentawards» демонструє сталу тенденцію до використання рукотворності у дизайні пакування останніх років.

Серед цікавих проектів відзначимо розробку етикетки вина «Almatura» з вторинного паперу, до складу якої інтегроване насіння (рис. 2). Після використання продукту етикетку можна висадити у ґрунт, і вона проросте. Шорстка фактура та відмова від традиційної поліграфічної графіки на користь тиснення репрезентує ідею «другого життя» матеріалів. Етикетки для вина «Clos du Val» реалізовано у техніці колажу, де поєднано фотографічні зображення та уривки зі щоденникових записів, закріплені малярним скотчем (рис. 3). Завдяки випадковості у розташуванні елементів, використанню різних фактур та рукописної типографіки створюється ефект персоналізованого продукту. Такий прийом посилює емоційний зв'язок зі споживачем, адже кожна пляшка сприймається як носій власної історії. Фонові ілюстрації на пакуванні воскових олівців «Man-made crayon» створені на основі малюнків квітів, виконаних власне цими олівцями. Ці малюнки органічно інтегровані в айдентику та комунікацію бренду, наочно показуючи властивості художнього матеріалу

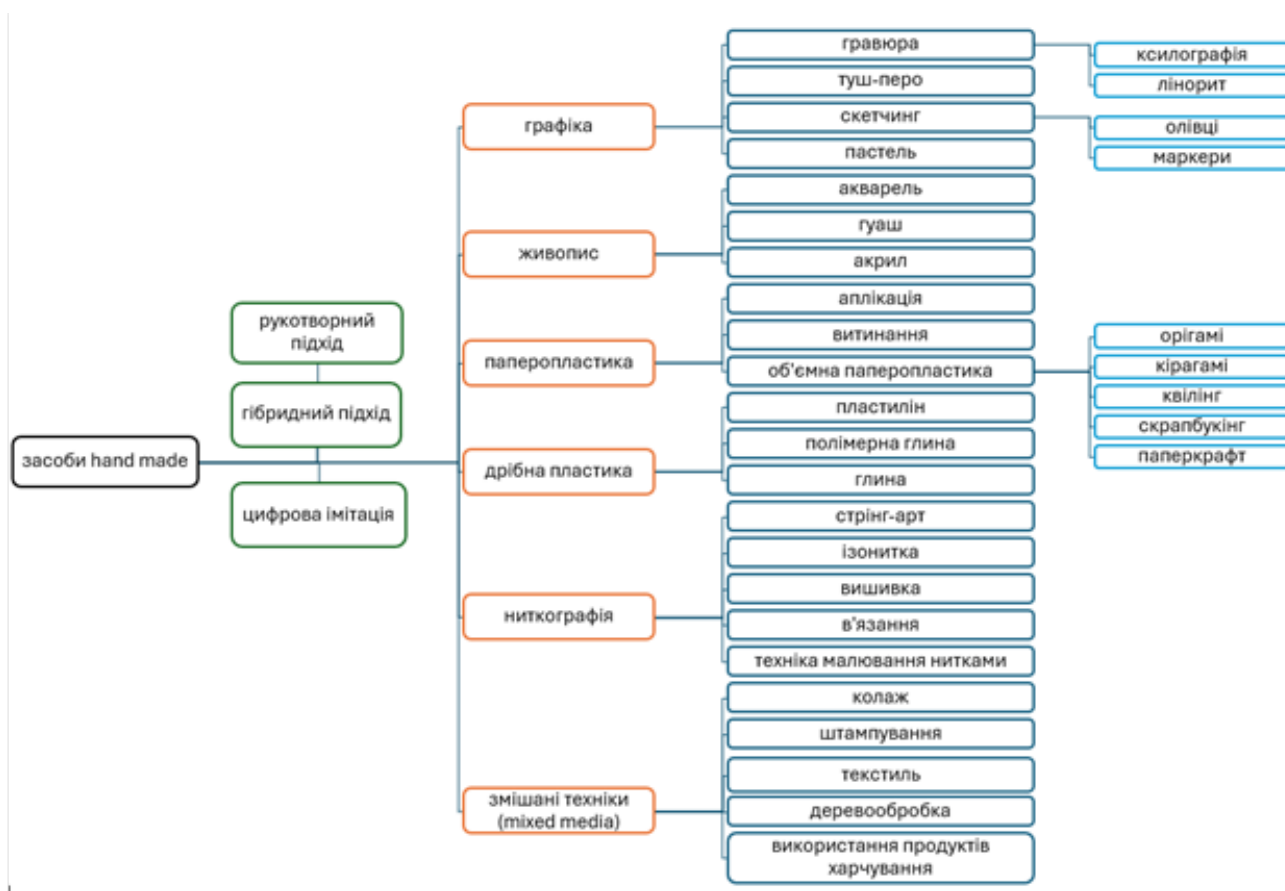


Рис. 1. Схематичне зображення типології засобів hand made у графічному дизайні

(рис. 4). У пакуванні пива «Velkoropovicky Kozel» (рис. 5) дизайн імітує техніку гравюри – детально промальовані лінії та штрихи, а також використання текстури дерева на фоні, створюють чітку асоціацію з ксилографією. Завдяки поєднанню «крафтової» металевої банки з додатковою «подарунковою» обгорткою, проект вирізняється влучним емоційним підходом до споживача.

Окрім конкурсних робіт, прояви ручотворності простежуються й у рекламі, дизайні айдентики тощо. Так, українська дизайнерка В. Федина у своєму творчому доробку часто звертається до акварелі як засобу створення абстрактних фонових ілюстрацій (рис. 6). Іспанська креативна агенція «Codea» вибудовує свою стратегію навколо поєднання графічного дизайну з традиційними ремеслами, створюючи унікальні комунікаційні образи, зокрема постери, виготовлені з каменю (рис. 7).

Висновки. Типологія засобів hand made у графічному дизайні як інструмент проєктної практики охоплює матеріали, техніки та підходи до їх використання, що разом формують підґрунтя для створення інноваційних, естетично цінних та культурно значущих проєктів. Ручотворні засоби інтегруються у дизайн-розробки на різних рівнях: як повністю ручна робота, у гібридних практиках із цифровими технологіями або у формі цифрової імітації ручотворності. Кожен із цих підходів має свої переваги та обмеження, проте гібридні практики забезпечують оптимальний баланс між унікальністю ручної роботи та гнучкістю цифрових інструментів. Типологія засобів hand made включає також матеріальний, технічний аспекти. До матеріальних належать традиційні, органічні, рециклінгові та експериментальні ресурси; до технічних – різноманітні художні прийоми та техніки, такі як графіка, живопис, паперопластика,



Рис. 2. І. М. Самарін, Р. П. Пікасо. Креативна концепція з використанням вторинного паперу для бренду вина «Almatutura». Іспанія, 2022 р.



Рис. 3. Дизайн-агенція «CF Napa Brand Design». Дизайн пакування вина «Clos du Val». США, 2024 р.



Рис. 4. М. Кавамура, Т. Цукамото, М. Мацуї. Дизайн пакування воскових олівців «Man-made Crayon». Німеччина, 2024 р.

дрібна пластика, ниткографія та mixed media.

Використання засобів hand made у поєднанні з цифровими технологіями дозволяє дизайнерам розширювати межі творчості: від

традиційного мистецтва й ремесел до гібридних форм, у яких поєднуються рукотворні й цифрові засоби. Рукотворні елементи можуть виконувати різні функції в проєкті – бути центральними, акцентними або фоновими, що



Рис. 5. Ю. Гуцуляк. Дизайн лімітованого пакування пива «Velkoropovický Kozel». Україна, 2013 р.



Рис. 6. В. Федина. Фірмовий стиль для відпочинкового комплексу «Рестпарк». Україна, 2020 р.



Рис. 7. Codea Studio: Jamecs. Постери. Іспанія, 2022 р.

дозволяє створювати композиції з багатошаровою візуальною та смисловою структурою. Такий підхід сприяє формуванню нових

методів візуальної комунікації, де рукотворність набуває сучасного значення в умовах глобалізованої індустрії дизайну.

Література:

1. Сбітнєва Н.Ф. Тенденції розвитку сучасного графічного дизайну: повернення до рукотворності. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* : зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В. Я. Харків : ХДАДМ, 2015. № 4. С. 60–66. URL: <https://www.visnik.org.ua/pdf/v2015-04-09-sbitneva.pdf> (дата звернення: 20.08.2025).
2. Гальчинський В.А. Використання нових технологій в дизайні та впровадження сучасних матеріалів на прикладі Hand made течії / В.А. Гальчинський ; наук. кер. О.С. Гальчинська, І.О. Єрмак. *Наукові розробки молоді на сучасному етапі* : тези доповідей XVI Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених та студентів (Київ, 27–28 квітня 2017 р.). Київ : КНУТД, 2017. Т. 1 : Сучасні матеріали і технології виробництва виробів широкого вжитку та спеціального призначення. С. 534–535.

3. Савченко В.Г. Культурологічні аспекти практик handmade як форм декоративно-ужиткового мистецтва : дис. д-ра філософії з культурології. Харківська державна академія культури. Харків, 2023. 169 с.
4. Kermik J. Design and craft – a changing relationship at the heart of design education. *Design Education Asia Conference* (Hong Kong, 4-5 December 2012). Hong Kong : Hong Kong Design Institute, 2012. P. 1–10.
5. Atasoy S.N. The latest trends in graphic design: Handmade typographic posters. *New Trends and Issues Proceedings on Humanities and Social Sciences: Selected Paper of 6th World Conference on Design and Arts* (Zagreb, 29 June–01 July 2017). Zagreb, 2017. P. 335–342. URL: https://www.researchgate.net/publication/322323212_The_Latest_Trends_in_Graphic_Design_Handmade_Typographic_Posters (дата звернення: 11.07.2025).
6. Zoran A. Hybrid re-Assemblage – Bridging Traditional Craft and Digital Design. Massachusetts Institute of Technology. 2013. URL: <https://resenv.media.mit.edu/pubs/theses/zoran-phd.2013.pdf> (дата звернення: 11.07.2025).
7. Zhao J. Analysis and Research on Merging Handcraft into Graphic Design. *Applied Mechanics and Materials*. Trans Tech Publications, Ltd. 2012. Vol. 271–272. P. 701–704. DOI: 10.4028/www.scientific.net/amm.271-272.701.
8. Hansen N. Materials in Participatory Design Processes : PhD Dissertation. Department of Culture and Communication, Aarhus University, 2016 DOI: 10.48550/arXiv.1703.07187.
9. Thakker A., Sun D. Handmade papers: Innovation, Technology, and Design. *Journal of Natural Fibers*. 2023. Vol. 20, NO. 1, 2187505. P. 1–10. DOI: 10.1080/15440478.2023.2187505.
10. Сбітнієва Н.Ф. Використання прийомів «hand made» в українському графічному дизайні XXI століття. *Zbior artykułow naukowych. Konferencji Międzynarodowej Naukowo-Praktycznej «Priorytetowe obszary badawcze: od teorii do praktyki»* (Lublin, 30.05.2016 – 31.05.2016). Warszawa : Wydawca : Sp.z o.o. «Diamond trading tour», 2016. Str. 60–62.

References:

1. Sbitnieva, N.F. (2015). Tendentsii rozvytku suchasnoho hrafichnoho dyzainu: Povernennia do rukotvornosti [Trends in the development of contemporary graphic design: Return to handcraft]. In *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv: zbirnyk naukovykh prats. - Bulletin Kharkiv State Academy of Design and Arts*, (4), 60–66. Kharkiv: KhSADA Retrieved from: <https://www.visnik.org.ua/pdf/v2015-04-09-sbitnieva.pdf> [in Ukrainian].
2. Halchynskiy, V.A. (2017). Vykorystannia novykh tekhnolohii v dyzaini ta vprovadzhennia suchasnykh materialiv na prykladi Hand made techii [The use of new technologies in design and the introduction of modern materials on the example of the hand made movement] In *Naukovi rozrobky molodi na suchasnomu etapi. - Scientific developments of youth at the present stage* (pp. 534–535). Kyiv: KNUITD [in Ukrainian].
3. Savchenko, V.H. (2023). *Kulturolohichni aspekty praktyk handmade yak form dekoratyvno-uzhytkovoho mystetstva* [Cultural aspects of handmade practices as forms of decorative and applied art] (PhD Dissertation, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv) [in Ukrainian].
4. Kermik, J. (2012) Design and Craft – a changing relationship at the heart of design education, Design Education Asia Conference, Hong Kong.
5. Atasoy, S.N. (2017). The latest trends in graphic design: Handmade typographic posters. In *New Trends and Issues Proceedings on Humanities and Social Sciences* (pp. 335–342). Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/322323212_The_Latest_Trends_in_Graphic_Design_Handmade_Typographic_Posters.
6. Zoran, A. (2013). *Hybrid re-assemblage – Bridging traditional craft and digital design*. Massachusetts Institute of Technology. Retrieved from: <https://resenv.media.mit.edu/pubs/theses/zoran-phd.2013.pdf> [in English].
7. Zhao, J. (2012). Analysis and research on merging handcraft into graphic design. *Applied Mechanics and Materials*, 271–272, 701–704. DOI: 10.4028/www.scientific.net/amm.271-272.701.
8. Hansen, N. (2016). *Materials in participatory design processes* (PhD Dissertation, Aarhus University, Department of Culture and Communication). DOI: 10.48550/arXiv.1703.07187.
9. Thakker, A., & Sun, D. (2023). Handmade Papers: Innovation, Technology, and Design. *Journal of Natural Fibers*, 20(1). DOI: 10.1080/15440478.2023.2187505.
10. Sbitnieva, N.F. (2016). Vykorystannia pryiomiv «hand made» v ukrainskomu hrafichnomu dyzaini XXI stolittia [The use of “hand made” techniques in Ukrainian graphic design of the 21st century]. In *Priorytetowe obszary badawcze: od teorii do praktyki. - Priority research areas: From theory to practice* (pp. 60–62). Warsaw: Diamond Trading Tour Sp. z o.o. [in Ukrainian].

Стаття надійшла: 25.08.2025

Прийнято: 09.09.2025

Опубліковано: 10.10.2025

УДК 7.036

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.4.11>

Піддубна Оксана Михайлівна,

кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри образотворчого мистецтва та дизайну
Житомирського державного університету імені Івана Франка
ORCID ID: 0000-0002-5937-0677
oksana-poddubnaja00@ukr.net

Куниця Гліб Вікторович,

викладач кафедри образотворчого мистецтва та дизайну
Житомирського державного університету імені Івана Франка
ORCID ID: 0009-0002-8440-5445
hlibkunytsia@gmail.com

Гаврош Оксана Іванівна,

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри культури та соціально-гуманітарних дисциплін,
проректор з наукової, виховної та творчої роботи
Закарпатської академії мистецтв
ORCID ID: 0000-0002-9456-1460
oxhavrosh@gmail.com

ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА ХХІ СТОЛІТТЯ: ОСНОВНІ КОНЦЕПЦІЇ ТА ПІДХОДИ ДО РОЗВИТКУ

Стаття присвячена аналізу трансформацій сучасного мистецтвознавства у ХХІ столітті, зумовлених глобалізаційними процесами, цифровізацією культури та міждисциплінарним характером гуманітарного знання. Підкреслено, що класичні категорії образотворчого мистецтва – рисунок, графіка та композиція – у нових соціокультурних і технологічних умовах набувають оновленого змісту та функцій. Вони розглядаються не лише як технічні засоби художньої практики, а як універсальні засоби мислення, символічної комунікації та репрезентації культурної пам'яті. У роботі здійснено аналіз сучасних наукових підходів і концепцій, що визначають новітні тенденції розвитку мистецтвознавчої думки. Зокрема, увагу зосереджено на когнітивно-нейронаукових дослідженнях, які започаткували формування напрямів нейроестетики та нейроарту; антропологічних інтерпретаціях, що розглядають мистецтво як мережу соціальних взаємодій та агентність матеріальних об'єктів; сучасних прочитаннях українського авангарду в деколоніальному ключі; а також концепціях метамодернізму, які пояснюють коливання між модерністською та постмодерністською чутливістю у візуальному мистецтві. Окремо наголошено на українському контексті, де поєднання національних традицій та авангардної спадщини з європейськими та світовими тенденціями утворює унікальний простір для мистецьких пошуків. Визначено, що сучасна мистецтвознавча наука дедалі частіше виходить за межі описового аналізу художніх творів, спрямовуючи увагу на комплексне осмислення мистецьких процесів у широкому культурному, соціальному та технологічному контексті. Зроблено висновок, що розвиток історії мистецтвознавства у ХХІ столітті пов'язаний з необхідністю переосмислення методологічних засад та оновлення понятійного апарату, здатного врахувати виклики цифрової епохи, глобалізаційні зміни та нові форми художньої виразності. Подальші наукові дослідження доцільно орієнтувати на створення інтегрованих моделей аналізу, які б синтезували класичні традиції з новітніми теоретичними та технологічними підходами, що забезпечить глибше розуміння складності й багатовимірності сучасного образотворчого мистецтва.

Ключові слова: мистецтвознавство ХХІ століття, рисунок, графіка, композиція, цифрове мистецтво, нейроарт, антропологія мистецтва, український авангард, мета модернізм, міждисциплінарність.

Piddubna Oksana, Kynytsia Hlib, Havrosh Oksana. THE HISTORY OF ART HISTORY OF THE XXI CENTURY: BASIC CONCEPTS AND APPROACHES TO DEVELOPMENT

The article is devoted to the analysis of transformations in contemporary art history in the 21st century, caused by globalization processes, the digitization of culture, and the interdisciplinary nature of humanities knowledge. It is emphasized that the classical categories of fine art – drawing, graphics, and composition – acquire new meaning and functions in the new sociocultural and technological conditions. They are considered not only as technical means of artistic practice, but also as universal means of thinking, symbolic communication, and representation of cultural memory. The work analyzes contemporary scientific approaches and concepts that define the latest trends in the development of art criticism. In particular, attention is focused on cognitive and neuroscientific studies that initiated the formation of the fields of neuroaesthetics and neuroart; anthropological interpretations that view art as a network of social interactions and the agency of material objects; contemporary readings of the Ukrainian avant-garde in a decolonial key; as well as concepts of metamodernism that explain the oscillation between modernist and postmodernist sensibilities in the visual arts. Special emphasis is placed on the Ukrainian context, where the combination of national traditions and avant-garde heritage with European and global trends creates a unique space for artistic exploration. It is determined that contemporary art history increasingly goes beyond the descriptive analysis of works of art, focusing on a comprehensive understanding of artistic processes in a broad cultural, social, and technological context. It is concluded that the development of art history in the 21st century is linked to the need to rethink methodological foundations and update the conceptual apparatus capable of taking into account the challenges of the digital age, globalization changes, and new forms of artistic expression. Further scientific research should be focused on the creation of integrated models of analysis that synthesize classical traditions with the latest theoretical and technological approaches, which will provide a deeper understanding of the complexity and multidimensionality of contemporary visual arts.

Key words: art history of the twenty-first century, drawing, graphics, composition, digital art, neuroart, anthropology of art, Ukrainian avant-garde, metamodernism, interdisciplinarity.

Актуальність проблеми. У ХХІ столітті мистецтвознавство переживає суттєві трансформації, зумовлені як глобальними культурними процесами, так і внутрішніми змінами в самій системі художньої освіти, практики й теоретичного осмислення мистецтва. Сучасні підходи до вивчення образотворчого мистецтва, зокрема таких його складових як рисунок, графіка та композиція, дедалі більше інтегруються з міждисциплінарними підходами – філософією мистецтва, культурологією, медіазнавством. Разом з тим, нові технічні можливості (цифрові медіа, комп'ютерна графіка, віртуальні середовища) змінюють як способи художньої виразності, так і самі критерії мистецької цінності.

У цьому контексті виникає потреба у переосмисленні методологічних засад історії мистецтвознавства в ХХІ столітті. Актуальним стає аналіз концепцій і підходів, які формують сучасне бачення мистецтва, з урахуванням специфіки його елементів – рисунку як основи художнього мислення, графіки як виразного засобу ідеї, композиції як структури художнього простору. Важливо дослідити, яким чином ці поняття функціонують у новітніх мистецтвознавчих парадигмах та як

змінюється сама історико-теоретична оптика в дослідженні образотворчого мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика розвитку мистецтвознавства у ХХІ столітті активно досліджується у працях вітчизняних авторів. У центрі наукового інтересу перебувають питання трансформації художньої мови, переосмислення класичних понять (зокрема «рисунок», «графіка», «композиція») в умовах цифровізації культури, а також впливу глобалізаційних процесів на формування сучасних мистецтвознавчих парадигм.

Наприклад, О. Ясенєв [1, с. 173] досліджуючи «тенденції розвитку образотворчого мистецтва в часи незалежної України» дійшов висновку, що «образотворче мистецтво в Україні є творчим пошуком, який характеризується відмовою від стереотипів та розвитком нових стилів зображення, які розкривають питання сучасності». На думку автора, головною особливістю сучасного образотворчого мистецтва саме в Україні є «вираження пам'яті національної історії, ланцюг її подій, легенди та подвиги героїв, а також сцени повсякденного життя поколінь на теренах великої та історично багатой України».

Ю. Малежик [2, с. 86] вважає, що «образотворче мистецтво в майбутньому повинно базуватися на усвідомленні процесів, які відбуваються в суспільстві, адже сучасне мистецтво та його майбутнє повинно опиратись на інтелект та його вираження, а не на відчуття і ірраціональність як це було раніше».

Колектив авторів [3, с. 220] у своєму дослідженні зазначили, що «починаючи з кінця XX століття українське образотворче і професійне декоративне мистецтво поступово позбавляються пострадянських стереотипів та розвиваються у європейському напрямку, в руслі модернізму та постмодернізму, але базуються на багатовіковому національному підґрунті. А в умовах стійкої тенденції до інтеграції та пошуку нової образності, поступово розвиваються межі традиційних видів образотворчого мистецтва, а декоративне мистецтво активно залучене до вирішення проблем образотворчості».

Таким чином, сучасна наукова думка констатує необхідність теоретичного оновлення мистецтвознавства, поглибленого аналізу понятійного апарату та методології дослідження образотворчого мистецтва у нових культурних реаліях XXI століття.

Метою дослідження є з'ясування особливостей розвитку сучасного мистецтвознавства у XXI столітті шляхом аналізу теоретичних підходів і художніх практик, що пов'язані з переосмисленням таких категорій, як рисунок, графіка, композиція в системі образотворчого мистецтва, а також визначення впливу соціокультурних та технологічних змін на формування новітньої мистецтвознавчої думки.

Виклад основного матеріалу дослідження. У XXI столітті мистецтвознавство зазнало значних змін, що відображають як загальносвітові процеси цифровізації, глобалізації, міждисциплінарності, так і регіональні особливості національних художніх шкіл. Сучасне мистецтвознавство дедалі більше фокусується на гнучкості аналітичних підходів, розширенні предметного поля дослідження та інтеграції нових понять до традиційної термінології образотворчого мистецтва.

Одним із ключових напрямів розвитку є переосмислення класичних категорій – рисунок,

графіки та композиції – у контексті нових художніх практик. Рисунок, як первинна форма візуального вираження, розглядається не лише як технічна основа твору, а як самостійний мистецький феномен, що відображає авторське мислення, ритм і наратив. Сучасні тенденції свідчать про активне застосування рисунку у концептуальному мистецтві, де він виконує не лише естетичну, але й символічну та комунікативну функцію [4].

Графіка, у свою чергу, розширює межі від класичних друкованих технік до цифрових медіа, відеоарту, ілюстрації та візуального дизайну. Цей сегмент образотворчого мистецтва сьогодні є особливо динамічним, оскільки саме графічні форми забезпечують швидкий і доступний канал візуальної комунікації в добу візуального перенасичення [5, с. 293]. У мистецтвознавчій науці зростає інтерес до аналізу нових типів графіки, що виникають в цифровому середовищі, як-от генеративна графіка, інтерактивна візуалізація тощо.

Композиція також зазнає суттєвої трансформації. У сучасному мистецтві вона сприймається не лише як формальний принцип побудови зображення, а як спосіб організації простору, часу та смислів [6]. Багато сучасних художників працюють із композицією як із засобом залучення глядача до взаємодії, що розмиває межу між твором та середовищем, автором і аудиторією. Ці процеси актуалізують потребу в оновленні підходів до вивчення композиційної структури в контексті перформативного, інтерактивного й мультимедійного мистецтва.

На сьогоднішній день, у сучасній українській мистецтвознавчій думці простежується тенденція до поєднання національних традицій із новітніми європейськими концепціями. Дослідження українських науковців [7; 8; 9] засвідчують прагнення до виходу за межі пострадянських інтерпретацій образотворчого мистецтва та формування нових моделей інтерпретації, в яких рисунок, графіка і композиція виступають не лише як технічні категорії, а як носії змісту, ідентичності та історичної пам'яті.

Таким чином, основний вектор розвитку мистецтвознавства XXI століття полягає

у зміщенні фокусу з описового аналізу художніх творів до комплексного осмислення мистецьких процесів у широкому культурному, соціальному та технологічному контексті.

Наше твердження знаходить відображення у думці науковця О. Ясенєва [1, с. 172], який зазначає, що сучасне українське образотворче мистецтво знаходиться в стані динамічного розвитку, що виявляється через постійні творчі пошуки та експерименти. Його відзначає співіснування широкого спектра художніх манер і стилів – від кардинально протилежних до таких, що відрізняються лише тонкими відтінками художнього світогляду. Пластичні та мальовничі підходи митців варіюються від класичного реалізму до авангардних форм, від фігуративного мистецтва до абстракції, від символізму до експресіонізму, від неопримітивізму до безпредметності. Така розмаїтість ускладнює сприйняття окремих творів глядачем, проте саме вона свідчить про багатогранність авторських інтерпретацій реальності. У творах митців виявляються унікальні системи образного мислення, індивідуальні метафоричні структури та пластичні коди, що не лише передають внутрішній світ автора, а й формують своєрідні живописні моделі уявлень про світ.

Аналіз наукових доробків показав, що ключовою характеристикою сучасного образотворчого мистецтва є багатоманітність стилів, концепцій і творчих підходів, що застосовуються митцями сьогодення.

Вважаємо, що до ключових концепцій, що визначають напрямки еволюції образотворчого мистецтва у ХХІ столітті доцільно віднести:

1. Інтердисциплінарність і синтез мистецтв. Однією з основних концепцій є об'єднання різних видів мистецтва та дисциплін, таких як живопис, скульптура, цифрові медіа, театр, танець та музика. Це дозволяє художникам створювати комплексні твори, які використовують кілька форм вираження та інтегрують різноманітні підходи до створення мистецьких об'єктів. Інтердисциплінарність дозволяє глибше досліджувати різні аспекти людського досвіду та культури.

2. Цифрова трансформація і медіаарт. Технології відіграють важливу роль у розвитку мистецтва ХХІ століття. Медіаарт і цифрові

технології створюють нові форми мистецтва, зокрема відеоарт, віртуальні інсталяції та інтерактивні твори, що дозволяють взаємодіяти з глядачем. Віртуальна реальність (VR), доповнена реальність (AR) та цифрові платформи відкривають нові горизонти для творчості, зокрема через взаємодію з аудиторією в режимі реального часу.

3. Соціальний активізм і мистецтво як інструмент змін. Сучасне мистецтво все частіше використовується як інструмент соціального активізму, оскільки художники звертаються до важливих соціальних і політичних проблем. Гендерна рівність, екологічні проблеми, права людини та міграційні кризи – ці та інші теми активно висвітлюються через твори, які не тільки відображають реальність, але й спонукають до змін.

4. Перформативність і інтерактивність. Концепція перформативного мистецтва, яка включає в себе виступи, виставки, інсталяції та взаємодії з глядачем, стає однією з центральних у розвитку образотворчого мистецтва. Мистецтво більше не є пасивним для глядача; воно передбачає активну участь аудиторії, що стає частиною творчого процесу. Це дозволяє створювати інклюзивні та багатоаспектні художні форми, що резонують з глядачем на глибшому рівні.

5. Глобалізація та культурний плюралізм. Завдяки глобалізації та розвитку цифрових технологій художники можуть працювати на міжнародному рівні, об'єднуючи традиційні техніки з новітніми тенденціями. Взаємодія різних культур стає основною рисою сучасного мистецтва, що відображає плюралізм, розмаїття стилів та глобальні процеси.

6. Екологічне мистецтво. Враховуючи зростаючі проблеми змін клімату та екологічних катастроф, екологічне мистецтво стає важливим напрямком. Художники створюють твори, що акцентують увагу на збереженні природи та сталому розвитку, використовують перероблені матеріали та екологічно чисті технології в процесі створення мистецьких об'єктів.

7. Мистецтво як особистісний і психологічний досвід. Великої популярності набувають концепції, орієнтовані на індивідуальний

досвід, самовираження та дослідження внутрішнього світу людини. Мистецтво стає способом для художників виражати свої емоції, роздуми та пошуки сенсу в умовах швидко змінюваного світу.

8. Трансгуманізм і технології. Трансгуманізм, що охоплює концепції розвитку людства через технології, також знаходить своє відображення в образотворчому мистецтві. Художники досліджують нові можливості поєднання людини та технологій, створюючи роботи, що взаємодіють з темами біотехнології, генетики, віртуальних ідентичностей і майбутнього людства.

Ці концепції відображають динамічний розвиток образотворчого мистецтва у XXI столітті, яке все більше відходить від традиційних форм і відкриває нові горизонти для творчості та сприйняття мистецьких об'єктів.

Науковець Р. Петрів [10, с. 66] акцентує свою увагу на тому, що сучасне образотворче мистецтво інтенсивно розвивається завдяки поєднанню традиційних технік із цифровими технологіями. Використання графічних планшетів, програмного забезпечення для обробки зображень та інструментів тривимірного моделювання значно розширює творчі можливості митців, дозволяючи реалізовувати складні та інноваційні задуми. Синтез різних художніх стилів і технологічних рішень сприяє формуванню нових форм вираження, що відображають багатогранність і динаміку сучасного світу. Останніми роками у сфері цифрового мистецтва особливої популярності набули NFT (незамінні токени) та штучний інтелект. NFT забезпечують можливість продажу цифрових робіт як унікальних об'єктів, відкриваючи нові перспективи монетизації творчості та захисту авторських прав. Використання штучного інтелекту у мистецтві створює додатковий напрям художньої діяльності, що постійно розвивається та перебуває у полі активних досліджень.

К. Чернявський та Т. Чернявська [11, с. 210] зазначають, що у сучасному світі цифрові технології відіграють значну роль не лише в технічному прогресі, а й у розвитку образотворчого мистецтва, надаючи нові можливості для візуалізації, репрезентації

та переосмислення образу людини. В Україні, де культура та мистецтво традиційно мають важливе значення для формування національної ідентичності, цифрові медіа відкрили нові перспективи творчого розвитку. Вони забезпечили унікальні умови для включення традиційних форм мистецтва у глобальний культурний простір, зберігаючи при цьому їхнє автентичне національне забарвлення.

Отже, у XXI столітті в образотворчому мистецтві дедалі ширше впроваджуються цифрові технології, зокрема штучний інтелект та NFT, які суттєво трансформують процес створення творів і сприяють активному залученню глядача до взаємодії з мистецтвом.

Що стосується основних теоретичних підходів до розвитку образотворчого мистецтва у XXI столітті, то вони визначаються сучасними трансформаціями, які виникають під впливом глобальних культурних процесів, новітніх технологій та соціально-політичних змін. У таблиці 1 нами було здійснено спробу описати основні підходи до розвитку сучасного образотворчого мистецтва.

Висновки. Отже, проведене дослідження показало, що мистецтвознавство XXI століття перебуває у стані постійних змін і пошуків. Його розвиток зумовлений як глобальними процесами цифровізації та культурної інтеграції, так і внутрішніми потребами самої художньої практики. Важливо, що традиційні категорії образотворчого мистецтва – рисунок, графіка й композиція – не втратили своєї значущості, а, навпаки, набули нового змісту в сучасному культурному контексті.

Аналіз наукових підходів засвідчив, що ці елементи сьогодні розглядаються не тільки як технічні засоби, а й як інструменти формування ідентичності, комунікації та осмислення соціальних процесів. Це особливо помітно в умовах поширення цифрових медіа, інтерактивних практик та медіаарту, які відкривають нові можливості для художників і дослідників.

Українське мистецтвознавство водночас демонструє прагнення поєднати національні традиції з новітніми концепціями. Дослідження вітчизняних і зарубіжних учених

Таблиця 1

Основні теоретичні підходи до розвитку образотворчого мистецтва у XXI столітті

№ з/п	Підхід	Опис підходу
1.	Когнітивно-нейронауковий підхід (нейроестетика, нейроарт/нейроарт-історія)	Від кінця 1990-х років починає формуватися низка доробків, які залучають нейронауку до аналізу художньої рецепції та створення образу: S. Zeki [12], V. Ramachandran & W. Hirstein [13], D. Freedberg & V. Gallese [14], A. Chatterjee [15], E. Kandel [16], M. Nadal & M. Pearce [17], E. Vessel [18] та ін. Для рисунку й графіки тут важливі теми економії лінії, патернів, ритмічності штриха, які корелюють із механізмами передбачення, уваги та винагороди. Окрему лінію становить «нейроарт-історія» (J. Onians [19]), що пропонує читати історію композиційних рішень як історію «нейроестетичних стратегій».
2.	Антропологія мистецтва	Антропологічний поворот задав інший фокус: твір як мережа відносин, агентність образу й матеріалу, вкоріненість практик у соціальних ситуаціях. Ключовими залишаються праці A. Gell [20] про агентність мистецтва, H. Morphy [21] щодо міжкультурних семіотик, T. Ingold [22] – про «мислення через зробленість», а також дослідження матеріальної культури (A. Appadurai [23]; D. Miller [24]). У цій оптиці рисунок і графіка постають як «технології спільнот»: носії пам'яті, репертуари жестів і знаків; композиція – як соціально санкціонована схема організації погляду (ритуал, навчання, прикладна графіка, військова та інституційна візуальна комунікація).
3.	Новітні інтерпретації українського авангарду	У міжнародній та українській гуманітаристиці посилюється тенденція репозиціювати український авангард не як периферію російського, а як самостійний багатовекторний феномен. Дослідження Д. Горбачова [25], М. Mudrak [26], Т. Філевської [27] та ін. систематизують внесок київського і харківського середовищ, бойчукізму, експериментів із площинно-конструктивною композицією, типографікою і плакатом. У новітніх студіях вагу набувають питання локальних традицій, транснаціональних мереж, а також деколоніальної оптики в історіографії.
4.	Теорія метамодернізму	Публікації T. Vermeulen & R. van den Akker [28; 29], маніфест Л. Тернера [30] та подальші збірники з мистецтвознавства й культурології описують метамодернізм як «коливання» між іронією й щирістю, критикою і новою надією, дистанцією і залученістю. У візуальних практиках це пов'язують із «поверненням навичок» (рисунку, графічної дисципліни), гібридизацією ручних і цифрових технік та багатошаровою композицією, де наратив, афект і форма знову зводяться в єдину логіку.

переконливо доводять, що історико-теоретичний аналіз рисунку, графіки та композиції має розглядатися у ширшому соціокультурному й філософському контексті, з урахуванням як авангардної спадщини, так і сучасних викликів глобалізованого світу.

У цілому можна стверджувати, що мистецтвознавство сьогодні – це не лише опис і систематизація мистецьких явищ, а передусім пошук нових методологій, які дозволяють адекватно зрозуміти складність і багатовимірність сучасного образотворчого мистецтва.

Література:

1. Ясенев О. П. Тенденції розвитку образотворчого мистецтва в часи незалежності України. *Культура і сучасність: альманах*. 2021. №1. С. 170–174.
2. Малежик Ю. Передумови та тенденції розвитку сучасного образотворчого мистецтва (друга половина XX–початок XXI століття). *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2024. Вип. 6. С. 81–87. DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.10>
3. Кулініч Л. О., Гусєва Л. Г., Пунгіна О. А. Синтез виражальних засобів та матеріалів в сучасному образотворчому мистецтві на прикладі викладання живопису, рисунку, композиції. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. 2024. Вип. 214. С. 215–221. DOI: <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2024-1-214-215-221>
4. Куниця Г. Побудова і рисунок абстрактної форми. 2025. С. 58–63. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/44301/1/1.pdf>
5. Сітнік І. І., Алтухова А. В. Роль та значення графіки в образотворчому мистецтві. *Development of modern science, experience and trends: Proceedings of the III International Scientific and Practical Conference*, Boston, October 11–14, 2022. Boston, 2022. PP. 293–294.
6. Павленко А., Пашукова С., Пішінка Н. Значення композиції в образотворчому мистецтві та її роль у прочитанні художнього твору. *Актуальні проблеми сучасного дизайну: збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції* (20 квітня 2018 р., м. Київ): у 2-х т. Київ: КНУТД, 2018. Т. 1. С. 98–101.

7. Барка В. Проблеми синтезу традицій і новаторства в розвитку культури і мистецтва України. *Народна творчість та етнографія*. 2003. № 4. С. 52–56.
8. Міронова Т. Визначення поняття «художньої образності» та кола її понятійного апарату в сучасному образотворчому мистецтві. *Мистецтвознавство України*. 2020. № 20. С. 39–44.
9. Цугорка О. П. Образотворче мистецтво і можливості новітніх технологій. *Культура і сучасність*. 2015. Вип. 2. С. 111–118.
10. Петрів Р. Визначальні чинники формування основних етапів образотворчого мистецтва (аналіз зовнішніх впливів). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 77. Том 3. С. 61–68.
11. Чернявський К. В., Чернявська Т. В. Еволюція візуальних образів людини у сучасному цифровому мистецтві. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2025. Вип. 1. С. 209–217.
12. Zeki S. *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*. Oxford: Oxford University Press, 1999. 320 p.
13. Ramachandran V. S., Hirstein W. The science of art: A neurological theory of aesthetic experience. *Journal of Consciousness Studies*. 1999. Vol. 6, № 6–7. P. 15–51.
14. Freedberg D., Gallese V. Motion, emotion and empathy in esthetic experience. *Trends in Cognitive Sciences*. 2007. Vol. 11, №5. P. 197–203.
15. Chatterjee A. *The Aesthetic Brain: How We Evolved to Desire Beauty and Enjoy Art*. Oxford: Oxford University Press, 2014. 244 p.
16. Kandel E. *The Age of Insight: The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind, and Brain*. New York : Random House, 2012. 640 p.
17. Nadal M., Pearce M. (Eds.). *The Oxford Handbook of Empirical Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2011. 576 p.
18. Vessel E. A., Starr G. G., Rubin N. The brain on art: intense aesthetic experience activates the default mode network. *Frontiers in Human Neuroscience*. 2012. Vol. 6. Article 66.
19. Onians J. *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*. Yale, 2007.
20. Gell A. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998. 271 p.
21. Morphy H., Perkins M. (Eds.). *The Anthropology of Art: A Reader*. Oxford: Blackwell, 2006. 512 p.
22. Ingold T. *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. London: Routledge, 2013. 176 p.
23. Appadurai A. (Ed.). *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. 329 p.
24. Miller D. (Ed.). *Materiality*. Durham: Duke University Press, 2005. 240 p.
25. Горбачов Д. Український авангард 1910–1930-х років. Київ: Мистецтво, 1996. 400 с.
26. Mudrak M. *The New Generation and Artistic Modernism in the Ukraine*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1986. 312 p.
27. Філевська Т. Казимир Малевич. Київський період 1928–1930. Київ: Родовід, 2015. 240 с.
28. Vermeulen T., van den Akker R. Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*. 2010. Vol. 2, № 1. Article 5677.
29. Vermeulen T., van den Akker R. *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*. London: Rowman & Littlefield, 2017. 272 p.
30. Turner L. *Metamodernist Manifesto*. 2011. URL: <http://www.metamodernism.org>

References:

1. Iaseniev, O. P. (2021). Tendentsii rozvytku obrazotvorchoho mystetstva v chasy nezalezhnosti Ukrainy [Trends in the Development of Fine Arts in the Time of Ukraine's Independence]. *Kultura i suchasnist: almanakh – Culture and modernity: an almanac*, 1, 170–174 [in Ukrainian].
2. Malezhyk, Yu. (2024). Peredumovy ta tendentsii rozvytku suchasnoho obrazotvorchoho mystetstva (druga polovyna KhKh – pochatok KhKhI stolittia) [Prerequisites and Trends in the Development of Contemporary Fine Arts (Second Half of the Twentieth – Early Twenty-First Century)]. *Ukrainskyi mystetstvoznachnyi dyskurs – Ukrainian art historical discourse*, Vyp. 6, 81–87. DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.10> [in Ukrainian].
3. Kulinich, L. O., Husieva, L. H., & Punhina, O. A. (2024). Syntez vyrazhalnykh zasobiv ta materialiv v suchasnomu obrazotvorchomu mystetstvi na prykladi vykladannia zhyvopysu, rysunku, kompozytsii [Synthesis of expressive means and materials in contemporary fine arts on the example of teaching painting, drawing, and composition]. *Naukovi zapysky. Serii: Pedahohichni nauky – Scientific notes. Series: Pedagogical sciences*, Vyp. 214, 215–221. DOI: <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2024-1-214-215-221> [in Ukrainian].
4. Kuniysia, H. (2025). Pobudova i rysunok abstraktnoi formy [Building and drawing an abstract form], 58–63. Retrieved from: <http://eprints.zu.edu.ua/44301/1/1.pdf> [in Ukrainian].

5. Sitnik, I. I., & Altukhova, A. V. (2022). Rol ta znachennia hrafiky v obrazotvorchomu mystetstvi [The role and importance of graphics in the visual arts]. *Development of modern science, experience and trends: Proceedings of the III International Scientific and Practical Conference*, Boston, October 11–14, Boston, 293–294.
6. Pavlenko, A., Pashukova, S., & Pshinka, N. (2018). Znachennia kompozytsii v obrazotvorchomu mystetstvi ta yii rol u prochyttanni khudozhnoho tvoriv [The importance of composition in the visual arts and its role in reading a work of art]. *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu – Actual problems of modern design: zbirnyk materialiv Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii* (20 kvitnia 2018 r., m. Kyiv): u 2-kh t. Kyiv: KNUTD, T. 1, 98–101. [in Ukrainian].
7. Barka, V. (2003). Problemy syntezy tradytsii i novatorstva v rozvytku kultury i mystetstva Ukrainy [Problems of synthesizing traditions and innovation in the development of culture and art in Ukraine]. *Narodna tvorchist ta etnografii – Folk art and ethnography*, 4, 52–56 [in Ukrainian].
8. Mironova, T. (2020). Vyznachennia poniattia «khudozhnoi obraznosti» ta kola yii poniattiinoho aparatu v suchasnomu obrazotvorchomu mystetstvi [Definition of the concept of «artistic imagery» and the range of its conceptual apparatus in contemporary fine arts]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy – Art History of Ukraine*, 20, 39–44 [in Ukrainian].
9. Tshuhorka, O. P. (2015). Obrazotvorche mystetstvo i mozhlyvosti novitnikh tekhnolohii [Fine arts and the possibilities of the latest technologies]. *Kultura i suchasnist – Culture and modernity*, Vyp. 2, 111–118 [in Ukrainian].
10. Petriv, R. (2024). Vyznachalni chynnyky formuvannia osnovnykh etapiv obrazotvorchoho mystetstva (analiz zovnishnikh vplyviv) [Determinants of the formation of the main stages of fine art (analysis of external influences)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Topical issues of the humanities*, Vyp. 77, Tom 3, 61–68 [in Ukrainian].
11. Cherniavskiy, K. V., & Cherniavska, T. V. (2025). Evoliutsiia vizualnykh obraziv liudyny u suchasnomu tsyfrovomu mystetstvi [The evolution of visual images of a person in contemporary digital art]. *Ukrainskyi mystetstvoznavchy diskurs – Ukrainian art historical discourse*, Vyp. 1, 209–217 [in Ukrainian].
12. Zeki, S. (1999). *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*. Oxford: Oxford University Press.
13. Ramachandran, V. S., & Hirstein, W. (1999). The science of art: A neurological theory of aesthetic experience. *Journal of Consciousness Studies*, Vol. 6, 6–7, 15–51.
14. Freedberg, D., & Gallese, V. (2007). Motion, emotion and empathy in esthetic experience. *Trends in Cognitive Sciences*, Vol. 11, 5, 197–203.
15. Chatterjee, A. (2014). *The Aesthetic Brain: How We Evolved to Desire Beauty and Enjoy Art*. Oxford: Oxford University Press.
16. Kandel, E. (2012). *The Age of Insight: The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind, and Brain*. New York: Random House.
17. Nadal, M., & Pearce, M. (Eds.). (2011). *The Oxford Handbook of Empirical Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
18. Vessel, E. A., Starr, G. G., & Rubin, N. (2012). The brain on art: intense aesthetic experience activates the default mode network. *Frontiers in Human Neuroscience*, Vol. 6, 66.
19. Onians, J. (2007). *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*. Yale.
20. Gell, A. (1998). *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
21. Morphy, H., & Perkins, M. (Eds.). (2006). *The Anthropology of Art: A Reader*. Oxford: Blackwell.
22. Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. London: Routledge.
23. Appadurai, A. (Ed.). (1986). *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
24. Miller, D. (Ed.). (2005). *Materiality*. Durham: Duke University Press.
25. Horbachov, D. (1996). *Ukrainskyi avangard 1910–1930-kh rokiv* [Ukrainian avant-garde of the 1910s and 1930s]. Kyiv: Mystetstvo. [in Ukrainian].
26. Mudrak, M. (1986). *The New Generation and Artistic Modernism in the Ukraine*. Ann Arbor: UMI Research Press.
27. Filevska, T. (2015). *Kazymyr Malevych. Kyivskyi period 1928–1930* [Kazymyr Malevych. Kyiv period 1928–1930]. Kyiv: Rodovid. [in Ukrainian].
28. Vermeulen, T., & van den Akker, R. (2010). Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*, Vol. 2, 1, 56–77.
29. Vermeulen, T., & van den Akker, R. (2017). *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*. London: Rowman & Littlefield.
30. Turner, L. (2011). *Metamodernist Manifesto*. Retrieved from: <http://www.metamodernism.org>

Стаття надійшла: 26.08.2025

Прийнято: 10.09.2025

Опубліковано: 10.10.2025

Растворов Ілля Сергійович,

аспірант

Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва

і дизайну імені Михайла Бойчука

ORCID ID: 0009-0001-3918-1115

illya.rastvorov@gmail.com

АСПЕКТИ ДИЗАЙНУ ЛЮДСЬКОГО СЕРЕДОВИЩА БУДІВЕЛЬ ЗВО КИЄВА 1970–1991-Х РР. ТА ЇХ ДОСТУПНОСТІ ДЛЯ МАЛОМОБІЛЬНИХ ГРУП НАСЕЛЕННЯ

Мета дослідження полягає в аналізі архітектурних особливостей дизайну людського середовища будівель вищих навчальних закладів м. Києва, зведених у період 1970–1991 рр., з погляду забезпечення доступності для маломобільних груп населення, виявленні характерних проектних рішень та визначенні їх впливу на подальше формування інклюзивного освітнього середовища. Дизайн людського середовища розглядається як антропоцентричний підхід, що інтегрує фізичні, психологічні та соціальні аспекти взаємодії людини з простором. Здійснено комплексний аналіз архітектурних особливостей трьох репрезентативних будівель вищих навчальних закладів м. Києва, зведених у період 1970–1991 рр., з позиції забезпечення доступності для маломобільних груп населення. Методологія дослідження базується на порівняльному аналізі проектних рішень, натурних обстеженнях об'єктів та вивченні нормативної документації періоду проектування (СНіП II-60-75). Визначено системні обмеження радянської проектної парадигми: відсутність пандусів (100% досліджених об'єктів), недоступність вертикальних комунікацій (сходи без поручнів належної висоти), відсутність адаптованих санвузлів та навігаційних систем для осіб з порушеннями зору та слуху. Виявлено домінування медичної моделі інвалідності, що передбачала сегрегацію осіб з особливими потребами в спеціалізованих закладах. Обґрунтовано типові проектні практики радянського періоду, які створили довготривалі бар'єри для інклюзії. Проведено порівняльний аналіз корпусів Факультету радіофізики КНУ (1975), архітектурного факультету КІБІ/КНУБА (1982) та Інституту міжнародних відносин КНУ (1979–1986) у контексті сучасних вимог універсального дизайну. Результати демонструють необхідність комплексної модернізації для створення справді інклюзивного людського середовища. Матеріали дослідження мають практичне значення для розробки стратегій адаптації існуючого фонду навчальних будівель до потреб інклюзивної освіти та формування нових підходів до проектування освітнього простору в Україні.

Ключові слова: освіта, вищий навчальний заклад, універсальний дизайн, дизайн людського середовища, пандус, маломобільні групи населення, люди із обмеженими можливостями, інклюзія будівель і споруд, заклад вищої освіти, навчальний корпус, просторове рішення, антропоцентричний підхід.

Rastvorov Iliia. ASPECTS OF HUMAN ENVIRONMENT DESIGN IN UNIVERSITY BUILDINGS OF KYIV (1970–1991) AND THEIR ACCESSIBILITY FOR PEOPLE WITH LIMITED MOBILITY

The aim of the study is to analyze the architectural features of human environment design in university buildings in Kyiv constructed between 1970 and 1991, from the perspective of accessibility for people with limited mobility. The research seeks to identify characteristic design solutions and determine their impact on the further development of an inclusive educational environment. Human environment design is examined as an anthropocentric approach that integrates physical, psychological, and social aspects of human-space interaction, going beyond traditional understanding of physical space to encompass ergonomics, proxemics, and environmental psychology. A comprehensive analysis was conducted of three representative university buildings in Kyiv built during 1970–1991, focusing on accessibility for people with limited mobility. The methodology combines comparative analysis of design solutions, field surveys, and examination of period regulatory frameworks (SNiP II-60-75). The study identifies systemic limitations of Soviet design paradigm: absence of ramps (100% of examined buildings), inaccessible vertical communications (stairs without proper handrails), lack of adapted sanitary facilities and navigation systems for people with visual or hearing impairments. The research reveals dominance of the medical

model of disability that promoted segregation of people with special needs in specialized institutions. Comparative analysis of the Faculty of Radiophysics at KNU (1975), Faculty of Architecture at KIBI/KNUCA (1982), and Institute of International Relations at KNU (1979–1986) demonstrates significant gaps between Soviet-era design practices and contemporary universal design principles. The findings indicate that 80–90% of educational spaces remain inaccessible without major modifications. The research has practical significance for developing adaptation strategies for existing educational buildings and forming new approaches to educational space design in Ukraine. The study contributes to understanding the evolution from segregated to inclusive educational environments and provides evidence base for policy recommendations on creating truly inclusive human environments in higher education institutions.

Key words: education, higher education institution, universal design, human environment design, ramp, people with limited mobility, persons with disabilities, building and facility inclusion, institution of higher education, academic building, spatial solution, anthropocentric approach.

Вступ. У другій половині ХХ століття в межах радянської урбаністичної політики відбувалося активне розгортання мережі навчальних закладів у місті Київ, що супроводжувалося масштабним освітнім будівництвом. Архітектурні проекти того періоду відображали ідеологічні, соціальні та функціональні настанови держави, зокрема орієнтацію на масовість освіти, стандартизованість забудови та експлуатаційну ефективність [1]. Проте в центрі уваги архітекторів та проєктувальників рідко опинялися потреби осіб із обмеженою мобільністю, адже інклюзивний підхід до організації людського середовища на той час не був закріплений ні в нормативних документах, ні в архітектурній традиції [2].

Незважаючи на існування спеціалізованих освітніх закладів для людей із порушеннями зору, слуху чи опорно-рухового апарату, загальнодоступні вищі навчальні заклади залишалися малопридатними для навчання студентів із інвалідністю. Відсутність пандусів, ліфтів, адаптованих санвузлів і доступних маршрутів пересування свідчить про домінування медичної моделі сприйняття інвалідності, за якої відповідальність за інтеграцію покладалася не на просторове середовище, а на саму людину. Як зазначається у сучасних дослідженнях, в Україні довгий час переважала медична модель інвалідності, що характеризувалася акцентом на медичних аспектах та ізоляції осіб з порушеннями від загального соціального простору, що кардинально відрізняється від сучасних підходів до інклюзії [3].

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю ретроспективного аналізу радянських архітектурних практик у сфері освіти

з позиції сьогоденного розуміння доступності та інклюзивності. Особливо важливим є виявлення передумов обмежень і винятків у створенні людського середовища навчальних корпусів вищих навчальних закладів освіти Києва, що дозволить глибше осмислити процес еволюції архітектури в бік відкритості та рівності. Сучасні дослідження, зокрема роботи Синьова В. М. та Шульженка Д. І., підкреслюють важливість створення психологічно комфортного та фізично доступного середовища для осіб з різними освітніми потребами, що кардинально відрізняється від підходів радянського періоду [4].

Матеріали та методи. У дослідженні застосовано методи аналізу нормативних документів відповідного періоду, огляд фахової літератури, аналіз проєктів будівель, а також вивчення причинно-наслідкових зв'язків у формуванні освітнього середовища. Проведено порівняльний аналіз трьох будівель, запроектованих та побудованих у місті Київ у період 1970–1991 рр.

Результати. У радянський період проєктування навчальних корпусів не передбачало врахування потреб осіб із інвалідністю. Архітектурні рішення відзначалися уніфікованістю й орієнтацією на «середнього» студента. Сходи без пандусів, вузькі дверні прорізи, відсутність ліфтів – усе це робило людське середовище вкрай недоступним.

Засоби адаптації (наприклад тактильні елементи чи візуальні орієнтири) були відсутні. Радянська освітня модель не передбачала вільного доступу осіб з особливими потребами до закладів вищої освіти, що обумовлювалося не лише ідеологічними, а й архітектурними бар'єрами. Колупаєва. А. А у своєму

дослідженні теорії і практики інклюзивної освіти зазначає, що радянська система освіти базувалася на принципах сегрегації та спеціалізації, що кардинально суперечить сучасним підходам до створення інклюзивного освітнього середовища [5].

У радянській системі вищої освіти формувалась модель сегрегації, за якої люди шкільного віку з інвалідністю навчалися переважно у окремих спеціалізованих закладах. Ці заклади функціонували ізольовано від загальної системи вищої освіти, мали спеціальні програми, адаптовану методику викладання, гуртожитки, технічне обладнання та штат викладачів, що володіли жестовою мовою або методикою навчання осіб з порушенням зору чи слуху. Спеціалізованих академічних вищих навчальних закладів на території УРСР не існувало, а доступ студентів із інвалідністю до загальних академічних ВНЗ був цілком обмежений.

Одним із показових прикладів такої моделі в Україні був Київський технікум легкої промисловості (нині Київський фаховий коледж легкої промисловості). У 1958 році заклад став першим в УРСР, який почав підготовку студентів із порушеннями слуху для роботи у легкій промисловості [6].

Ізольована сегрегаційна система визначалась трьома ключовими факторами:

Медицина модель інвалідності, яка домінувала в СРСР: вважалося, що особа з інвалідністю має обмеження, які неможливо компенсувати в умовах звичайного закладу вищої освіти. Це виправдовувало створення спеціалізованих установ [7].

Ідеологічна установка радянського суспільства: інвалідність сприймалась як відхилення від «нормального», а публічна присутність осіб з інвалідністю не відповідала образу «здорового соціалістичного громадянина». Відтак – «приховування» таких осіб через окрему інфраструктуру [8].

Централізована система управління: спеціалізовані технікуми та училища підпорядковувалися Міністерству соціального забезпечення, а не освіти. Відтак не передбачалася інтеграція у загальну освітню політику чи університетський простір [7].

Як наслідок попри те, що такі заклади, як Київський технікум легкої промисловості, забезпечували базовий доступ до освіти, вони фактично ізолювали осіб з інвалідністю від загального академічного середовища. Випускники мали обмежений спектр професій, часто – знижений соціальний статус. Така модель зумовила інституційну нерівність та репродукцію стигматизації, що має довготривалі наслідки у пострадянський період [6], [8]. Колупаєва. А. А підкреслює, що подолання таких стереотипів та створення справді інклюзивного освітнього середовища вимагає комплексного підходу, що поєднує архітектурну доступність, педагогічну підготовку та зміну суспільних установок [5].

У країнах Заходу процес інклюзії розпочався раніше, однак стосувався насамперед шкільної освіти. Вищі навчальні заклади (університети, коледжі) до кінця 1980-х залишалися малодоступними для осіб з інвалідністю через фізичні, фінансові та соціальні бар'єри.

У США ключовим етапом став Rehabilitation Act 1973 року, зокрема розділ 504, який вперше заборонив дискримінацію осіб із інвалідністю в університетах, що фінансуються державою. Проте реальна імплементація цього положення почалась лише у 1980-х роках [9].

У Великій Британії до 1995 року університети не мали зобов'язань щодо доступності. Лише з прийняттям Disability Discrimination Act (1995) заклади вищої освіти почали поступово впроваджувати політики підтримки [10].

Дослідники вказують, що до цього часу університетське середовище залишалося виключальним, формованим для «нормативних» студентів. Особи з інвалідністю або не заохочувались до вступу, або не мали інфраструктурних та академічних умов для навчання [9], [10].

У Фінляндії, яка вже з 1970-х років впровадила інтеграцію в середній школі, доступ до закладів вищої освіти залишався вибіркоким і залежав від локальних рішень вишів, хоча система підтримки згодом стала зразковою на рівні Європейського Союзу [11].

На тлі цих обмежень у 1980-х з'являється нове бачення доступності – не як окремої

адаптації, а як вихідної умови проектування. У США Центр CAST розробив концепцію Universal Design for Learning (UDL) – підхід, який передбачає створення навчального середовища, що з самого початку враховує різноманітність користувачів. UDL спирається на три основні принципи: множинність способів подачі інформації, активності студентів та засобів мотивації [12].

Ця ідея еволюціонувала з архітектурного концепту універсального дизайну, сформульованого Рональдом Мейсом у 1990 році. Мейс підкреслював, що будівлі повинні бути спроектовані одразу з урахуванням різноманітних потреб людей: із пандусами, широкими проходами, зручними санвузлами, ліфтами з низькими панелями керування тощо [13].

В Україні лише з 2017 року поступово була розпочата імплементація ідеї універсального дизайну в освітню політику, що стало частиною широких реформ, орієнтованих на права людини та інклюзію. Важливим кроком стало ухвалення Закону України «Про освіту» (№ 21450-VIII від 05.09.2017), у якому вперше на рівні законодавства закріплено поняття універсального дизайну в контексті доступності освіти. Цей закон також заклав підґрунтя для зміни парадигми – від моделі адаптації «особливого» студента до моделі проектування інклюзивного середовища, яке заздалегідь враховує різноманітність освітніх потреб [14].

Потапенко М. В. та співавтори підкреслюють, що більшість українських навчальних корпусів збудовані ще у 1950–1980-х роках, тому модернізація архітектурного середовища є критично необхідною. Автори відзначають, що більшість українських закладів вищої освіти поки не мають належної інфраструктури та підготовлених кадрів для реалізації принципів універсального дизайну [15].

У міжнародному контексті важливою є робота Bergova M., яка аналізує організацію інклюзивної освіти в Україні та Європі. Авторка зазначає, що європейська практика значно випереджає українську у питаннях нормативно-правової бази, міждисциплінарної підтримки та системного впровадження універсального дизайну [16].

Аналіз наукових публікацій свідчить про наявність значних прогалин. По-перше, досі недостатньо методичних рекомендацій для впровадження універсального дизайну у вищих навчальних закладах. По-друге залишається невирішеним питання достатня підготовка викладачів до роботи у змішаному, фізично та педагогічно адаптованому середовищі. По-третє багато досліджень носять описовий характер і не ґрунтуються на емпіричних даних. По-четверте відсутня база досліджень наявних корпусів вищих навчальних закладів та проектних рішень із зазначеними техніко-економічними характеристиками для імплементації елементів універсального дизайну.

Зокрема Тріпак О. наголошує, що концептуальні засади інклюзивної освіти в Україні мають фрагментарний характер і потребують більш чіткого нормативного вивчення, особливо на рівні вищої освіти [17].

Виклад основного матеріалу дослідження. У період 1960–1991 років у Києві спостерігалось активне будівництво нових корпусів вищих навчальних закладів, що відображало стратегічну мету радянської освітньої політики – забезпечення масової підготовки фахівців для потреб народного господарства. У цей період будівництво навчальних закладів було спрямоване на: розширення навчальних площ з метою збільшення кількості студентів та покращення умов навчання; модернізацію інфраструктури – створення сучасних лабораторій, науково-дослідних центрів та спортивних комплексів; децентралізацію навчальних закладів – розміщення нових корпусів в різних районах міста для зручності студентів та викладачів.

За приклади побудови нових навчальних корпусів зазначеного періоду можна виокремити: корпус факультету радіофізики, електроніки та комп'ютерних систем Київського національного університету імені Тараса Шевченка – 1975 року будівництва; корпус архітектурного факультету «Київського Інженерно-Будівельного інституту» (КІБІ) – сучасна назва Київський національний університет будівництва і архітектури (КНУБА) – 1982 року будівництва; будівля

Вищої партійної школи при ЦК КПУ, що нині є навчальним корпусом Інституту міжнародних відносин Київського національного університету імені Тараса Шевченка – 1979–1986 років будівництва.

В зазначений період архітектурне проектування навчальних закладів у СРСР відбувалося в межах типових підходів, що регламентувалися державними будівельними нормами, зокрема СНиП II-60-75 [18]. Основна увага приділялася ефективному функціональному зонуванню, технологічній оснащеності лабораторій і лекційних залів, однак повністю ігнорувалися питання доступності, комфортності користування для людей з різними потребами.

Ця особливість чітко простежується на прикладі корпусу факультету радіофізики, електроніки та комп'ютерних систем Київського національного університету імені Тараса Шевченка, збудованого у 1975 році. Проектування здійснювалося з урахуванням потреб природничо-наукових дисциплін: широкі коридори, високі стелі, наявність ліфтів для обладнання. Втім вертикальні й горизонтальні комунікації не передбачали жодних елементів інклюзивності. Вхідні групи будівлі недоступні для людей з порушеннями мобільності, відсутнє тактильне та візуальне зонування [19].

Просторове рішення головного холу будівлі спроектовано із значними перепадами висот. По центру холу виконані величезні сходи в 11 сходинок. На сходах відсутні поручні. Поверхи поєднані масивними сходовими елементами. Встановлені масивні поручні виконують лише функцію огорожі (рис. 1–2).

Певні тенденції ускладнення просторових рішень і спроб індивідуалізації проектів можна простежити у корпусі архітектурного факультету Київського інженерно-будівельного інституту (нині КНУБА), збудованому у 1982 році. Архітектори Л. І. Філенко, В. І. Гопкало та А. Коробка прагнули врахувати специфіку творчого освітнього процесу, створивши відкриті простори, зони для колективної роботи, великі атріуми. Однак навіть така архітектура, що виходила за межі суворих типових рішень, знову ж таки не містила



Рис. 1. Сходи центрального холу навчального корпусу факультету радіофізики, електроніки та комп'ютерних систем Київського національного університету імені Тараса Шевченка [22]



Рис. 2. Міжповерхові сходи навчального корпусу факультету радіофізики, електроніки та комп'ютерних систем Київського національного університету імені Тараса Шевченка [23]

жодних інклюзивних елементів. Це підтверджує системний характер підходу, в якому архітектурне середовище університету формувалося винятково під модель «здорового студента», а доступність для інших груп населення не була предметом проектної уваги [20] (рис. 3–4).

Подібні риси спостерігаються й у будівлі нині Інституту міжнародних відносин КНУ імені Тараса Шевченка. Цей корпус зведений у 1979–1986 роках для Вищої партійної школи



Рис. 3. Вхідна група навчального корпусу Архітектурного факультету [24]



Рис. 4. Центральний хол навчального корпусу Архітектурного факультету Київського інженерно-будівельного інституту КІБІ (нині КНУБА) [25]

при ЦК КПУ, а згодом переданий університету. В архітектурному плані вирізняється раціональною функціональністю, типовою для тогочасної адміністративної архітектури. Композиція корпусу, яка включає 14-поверховий гуртожиток та 4-поверховий навчальний

блок, утілює ідею відокремленого простору, що не передбачає відкритості чи гнучкості використання. Хоча можна виокремити хол із конструкціями пандусів що з'єднують декілька різних рівнів приміщень в частині корпусу. Але кут нахилу і відсутність поручнів



Рис. 5. Центральний хол навчального корпусу Інституту міжнародних відносин КНУ імені Тараса Шевченка [27]

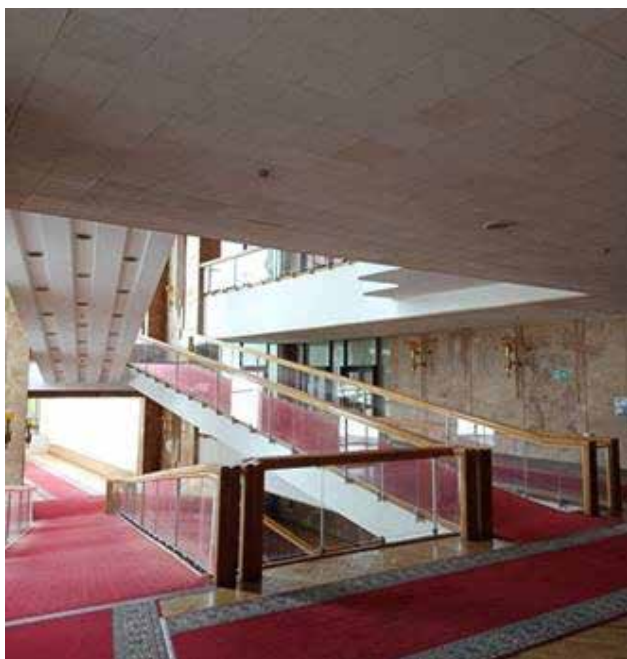


Рис. 6. Пандуси, що сполучають поверхи навчального корпусу Інституту міжнародних відносин КНУ імені Тараса Шевченка [28]

не дають змоги безперешкодно користуватись цим елементом людьми на кріслах колісних [21] (рис. 5–6).

Як і в попередніх прикладах, тут здебільшого відсутні елементи доступного середовища: ні фізичні, ні інформаційні, що підтверджує спільність архітектурної парадигми для будівель різного профілю.

Таким чином, аналіз трьох корпусів, що репрезентують різні функціональні напрямки (технічний, архітектурно-художній і гуманітарний), свідчить про єдину проектну логіку радянського періоду, у якій ключовою цінністю була експлуатаційна ефективність, а не людська різноманітність. Всі ці об'єкти сьогодні вимагають глибокої модернізації, якщо ставити за мету впровадження принципів універсального дизайну: зручності, доступності, гнучкості, простоти та інтуїтивності використання для всіх користувачів, незалежно від фізичних, сенсорних чи когнітивних можливостей.

Проведений огляд моделі проектування закладів вищої освіти у Києві в 1970–1991 рр. засвідчив домінування функціонального підходу з перевагою у стандартизації та масовій забудови. З'ясовано, що інклюзія в освітньому просторі не розглядалася як принципова

цінність, а натомість втілювалася у вигляді ізольованих спеціалізованих закладів для осіб з інвалідністю.

Вивчено чинні на період 1970–1991 рр. нормативні документи, що регулювали проектування освітніх об'єктів. Проаналізовано їхній вплив на планувальні рішення корпусів, таких як Факультету радіофізики КНУ, архітектурного факультету КІБІ (КНУБА) та Інституту міжнародних відносин КНУ.

Проведено оцінку просторової організації трьох навчальних корпусів, яка виявила спільні риси радянської архітектурної школи – акцент на масовість, типізацію та обмежену гнучкість простору. Водночас зафіксовано численні бар'єри доступності, які згодом потребували переосмислення в контексті нових підходів до інклюзії.

Окреслено трансформацію поглядів на доступність у світовому контексті, починаючи з освітніх реформ у США, Великій Британії та Фінляндії, які поступово перейшли до формування концепції універсального дизайну, визначеної Рональдом Мейсом, 1980–90-ті роки.

Проаналізовано український контекст інтеграції ідей універсального дизайну в освітню політику, зокрема у Законі України «Про освіту» (2017) [14], що вперше закріпив принцип безбар'єрності, інклюзивності та академічної доброчесності.

Висновки. Проведене дослідження засвідчило, що ідеї універсального дизайну в контексті вищої освіти сформувалися як відповідь на потребу створення інклюзивного освітнього середовища, орієнтованого на забезпечення рівного доступу до навчального процесу для всіх здобувачів освіти незалежно від їхніх фізичних, сенсорних чи когнітивних особливостей. Універсальний дизайн охоплює не лише архітектурну доступність, а й педагогічну гнучкість, цифрову інклюзію та соціально-комунікативну відкритість навчального середовища.

Визначено, що в радянський період переважав медико-дефектологічний підхід до розуміння інвалідності, в межах якого осіб з особливими освітніми потребами розглядали як таких, що потребують ізоляції у спеціалізованих закладах. Це відображалось у принципах

архітектурного проектування навчальних корпусів, орієнтованих на стандартизованість, масовість і функціональність без урахування індивідуальних потреб. Порівняльний аналіз архітектурних характеристик навчальних корпусів різних періодів розвитку вищої освіти дозволив виявити наявність сталих бар'єрів у старих корпусах, зокрема: відсутність засобів фізичної доступності (пандусів, ліфтів, розширених проходів), навігаційних систем для осіб із порушеннями зору та слуху, доступних санітарно-гігієнічних приміщень тощо. Це свідчить про відсутність концептуальних основ інклюзії в архітектурній парадигмі того часу.

Аналіз закордонного досвіду впровадження підходу Universal Design for Learning (UDL) (США, Велика Британія, Фінляндія) дає підстави стверджувати, що ефективна

організація інклюзивного навчального простору можлива лише за умов системного врахування індивідуальних потреб здобувачів освіти та створення багатоканальних, адаптивних освітніх стратегій. Означено, що у сучасних навчальних корпусах спостерігається тенденція до часткового впровадження принципів універсального дизайну, однак реалізація таких рішень є фрагментарною та не завжди узгодженою.

Здійснений порівняльний аналіз наявної інфраструктури дозволяє дійти висновку про необхідність розробки єдиної нормативно-методичної бази щодо універсального дизайну у вищій освіті, що базувалася б на принципах міждисциплінарності, участі зацікавлених сторін та доказовості в ухваленні проектних рішень.

Література:

1. Слущкий Є. Д. Архітектура вищої школи УРСР. Київ : Будівельник, 1972. 148 с.
2. Стельмах Г. І. Соціальне будівництво та потреби доступності в радянському місті. *Архітектура і сучасність*. 1989. № 3. С. 23–29.
3. Еволюція розуміння інвалідності та поняття «особа з інвалідністю». *Наукові записки. Серія: Право*. 2022. № 13. С. 52–56. DOI: <https://doi.org/10.36550/2522-9230-2022-13-52-56>
4. Синьов В. М., Шульженко Д. І. Психологія інклюзивної освіти учнів зі спектром інтелектуальних та аутистичних порушень. *Актуальні питання корекційної освіти*. 2017. № 9. С. 234–250. URL: [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILEA=&2_S21STR=apko_2017_9\(2\)_21](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILEA=&2_S21STR=apko_2017_9(2)_21) (дата звернення: 25.04.2025).
5. Колупаєва А. А. Інклюзивна освіта: реалії та перспективи. Київ: Самміт-Книга, 2009. 272 с. URL: <https://kpdi.edu.ua/biblioteka/I/Інклюзивна%20освіта%20реалії%20та%20перспективи%20Колупаєва%20А.А..pdf> (дата звернення: 25.04.2025).
6. Величко С. В. Соціальна інклюзія осіб з інвалідністю: історико-педагогічний контекст радянської освітньої системи. *Педагогічна думка*. 2015. № 4. С. 45–51.
7. Слободяник І. М. Соціокультурні основи формування інклюзивного середовища в Україні: історичний контекст. *Освіта та розвиток обдарованої особистості*. 2020. № 7. С. 115–120.
8. Зайцева Г. В. Образ інваліда в радянському суспільстві: ідеологія та соціальна практика. *Соціологія: теорія, методи, маркетинг*. 2012. № 3. С. 98–104.
9. U.S. Department of Education. Section 504 History. URL: <https://www.ed.gov/about/offices/list/ocr/504faq.html> (дата звернення: 20.04.2025).
10. UK Parliament. Disability Discrimination Act 1995 Overview. URL: <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/1995/50/contents> (дата звернення: 20.04.2025).
11. Malinen O.-P. Inclusive Education Finland. MDPI. 2021. 156 p.
12. CAST. Universal Design for Learning Guidelines. 2002. URL: <https://www.cast.org/impact/universal-design-for-learning-udl> (дата звернення: 22.04.2025).
13. Mace R., Hardie G., Place J. Accessible Environments: Toward Universal Design. Raleigh: The Center for Universal Design, 1990. 156 p.
14. Закон України «Про освіту» № 2145-VIII від 05.09.2017. URL: <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text> (дата звернення: 18.04.2025).
15. Потапенко М. В., Демиденко О. І., Кругляк В. І., Потапенко Г. М. Універсальний дизайн у вищих освітніх закладах: особливості підходів викладання. *Педагогічна Академія: наукові записки*. 2025. № 16. С. 45–52.
16. Beregova M. Peculiarities of inclusive education organization in Europe and Ukraine. *Science Rice: Pedagogical Education*. 2020. № 2(35). С. 33–36.

17. Тріпак О. Conceptualization and socio-economic problems of inclusive education: international legislation, experience of EU and Ukraine. *Ekonomichnyy analiz*. 2020. № 30(1). С. 138–145.
18. СНиП II-60-75 «Учебні заклади». Москва: Держбуд СРСР, 1975.
19. Modernism in Kyiv: Корпус ФРЕКС. URL: <https://modernism.in.ua/ua/knu-radio> (дата звернення: 21.05.2025).
20. Київський національний університет будівництва та архітектури. URL: <https://www.knuba.edu.ua> (дата звернення: 21.05.2025).
21. Інститут міжнародних відносин КНУ. URL: <https://guide.kyivcity.gov.ua> (дата звернення: 21.05.2025).
22. Фото холу корпусу факультету радіофізики, електроніки та комп'ютерних систем Київського національного університету імені Тараса Шевченка. URL: <https://maps.app.goo.gl/KWS677dphpYY7b4m7> (дата звернення: 03.06.2025).
23. Фото сходів корпусу факультету радіофізики, електроніки та комп'ютерних систем Київського національного університету імені Тараса Шевченка. URL: <https://maps.app.goo.gl/fChn3y6R4HPVnLyW8> (дата звернення: 03.06.2025).
24. Фото входної групи навчального корпусу Архітектурного факультету КНУБА. URL: <https://maps.app.goo.gl/BUKXFq45xQbhUJYu8> (дата звернення: 03.06.2025).
25. Фото центрального холу навчального корпусу Архітектурного факультету КНУБА. URL: <https://maps.app.goo.gl/tC1Zus9tLEPrJYDe7> (дата звернення: 03.06.2025).
26. Фото атріуму центрального холу навчального корпусу Інституту міжнародних відносин КНУ. URL: <https://maps.app.goo.gl/3nXkXvWWSMKbante6> (дата звернення: 03.06.2025).
27. Фото центрального холу навчального корпусу Інституту міжнародних відносин КНУ. URL: <https://maps.app.goo.gl/3nXkXvWWSMKbante6> (дата звернення: 03.06.2025).
28. Фото пандусів навчального корпусу Інституту міжнародних відносин КНУ. URL: <https://maps.app.goo.gl/jXXaELgfVUJcxPtMA> (дата звернення: 03.06.2025).

References:

1. Slutskiy, Ye. D. (1972). *Arkhitektura vyshchoi shkoly URSR* [Architecture of Higher Education Institutions of the Ukrainian SSR]. Kyiv: Budivelnik [in Ukrainian].
2. Stelmakh, H. I. (1989). *Sotsialne budivnytstvo ta potreby dostupnosti v radianskomu misti* [Social Construction and Accessibility Needs in the Soviet City]. *Arkhitektura i suchasnist – Architecture and Modernity*, 3, 23–29 [in Ukrainian].
3. *Evoliutsiia rozuminnia invalidnosti ta poniattia "osoba z invalidnistiu"* [Evolution of Understanding Disability and the Concept of "Person with Disability"]. (2022). *Naukovi zapysky. Serii: Pravo – Scientific Notes. Series: Law*, 13, 52–56. <https://doi.org/10.36550/2522-9230-2022-13-52-56> [in Ukrainian].
4. Synov, V. M., & Shulzhenko, D. I. (2017). *Psikhologhiia inkluzyvnoi osvity uchniv zi spektrom intelektualnykh ta autystychnykh porushen* [Psychology of Inclusive Education for Students with Intellectual and Autistic Spectrum Disorders]. *Aktualni pytannia korektsiinoi osvity – Current Issues of Correctional Education*, 9, 234–250. Retrieved from: [http://www.irbisnbn.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbnv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILE=&2_S21STR=apko_2017_9\(2\)_21](http://www.irbisnbn.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbnv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILE=&2_S21STR=apko_2017_9(2)_21) [in Ukrainian].
5. Kolupaieva, A. A. (2009). *Inkluzyvna osvita: realii ta perspektyvy* [Inclusive Education: Realities and Prospects]. Kyiv: Sammit-Knyha. Retrieved from <https://kpd.edu.ua/biblioteka/I/Інклюзивна%20освіта%20реалії%20та%20перспективи%20Колупаєва%20А.А..pdf> [in Ukrainian].
6. Velychko, S. V. (2015). *Sotsialna iinkluziia osib z invalidnistiu: istoryko-pedahohichniy kontekst radianskoi osvitnoi systemy* [Social Inclusion of People with Disabilities: Historical and Pedagogical Context of the Soviet Educational System]. *Pedahohichna dumka – Pedagogical Thought*, 4, 45–51 [in Ukrainian].
7. Slobodianyk, I. M. (2020). *Sotsiokulturni osnovy formuvannia inkluzyvnoho seredovyshcha v Ukraini: istorychnyi kontekst* [Sociocultural Foundations of Inclusive Environment Formation in Ukraine: Historical Context]. *Osvita ta rozvytok obdarovanoi osobystosti – Education and Development of Gifted Personality*, 7, 115–120 [in Ukrainian].
8. Zaitseva, H. V. (2012). *Obraz invalida v radianskomu suspilstvi: ideolohiia ta sotsialna praktyka* [The Image of the Disabled Person in Soviet Society: Ideology and Social Practice]. *Sotsiolohiia: teoriia, metody, marketynh – Sociology: Theory, Methods, Marketing*, 3, 98–104 [in Ukrainian].
9. U.S. Department of Education. Section 504 History. Retrieved from <https://www.ed.gov/about/offices/list/ocr/504faq.html> [in English].
10. UK Parliament. Disability Discrimination Act 1995 Overview. Retrieved from <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/1995/50/contents>.

11. Malinen, O.-P. (2021). Inclusive Education Finland. MDPI.
12. CAST. (2002). Universal Design for Learning Guidelines. Retrieved from <https://www.cast.org/impact/universal-design-for-learning-udl>.
13. Mace, R., Hardie, G., & Place, J. (1990). Accessible Environments: Toward Universal Design. Raleigh: The Center for Universal Design.
14. Verkhovna Rada of Ukraine. (2017). Zakon Ukrainy "Pro osvitu" No. 2145-VIII [Law of Ukraine "On Education" No. 2145-VIII]. Retrieved from <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text> [in Ukrainian].
15. Potapenko, M. V., Demydenko, O. I., Kruhliak, V. I., & Potapenko, H. M. (2025). Universalnyi dyzain u vysshchykh osvitynykh zakladakh: osoblyvosti pidkhodiv vykladannia [Universal Design in Higher Education Institutions: Teaching Approach Features]. *Pedahohichna Akademiia: naukovy zapysky – Pedagogical Academy: Scientific Notes*, 16, 45–52 [in Ukrainian].
16. Berehova, M. (2020). Peculiarities of inclusive education organization in Europe and Ukraine. *Science Rice: Pedagogical Education*, 2(35), 33–36.
17. Tripak, O. (2020). Conceptualization and socio-economic problems of inclusive education: international legislation, experience of EU and Ukraine. *Ekonomichnyi analiz – Economic Analysis*, 30(1), 138–145.
18. SNyP II-60-75. (1975). Uchbovi zaklady [Educational Institutions]. Moscow: USSR State Construction Committee [in Russian].
19. Modernism in Kyiv: Korpus FREKS [FRECS Building of KNU]. Retrieved from <https://modernism.in.ua/ua/knu-radio> [in Ukrainian].
20. Kyivskyi natsionalnyi universytet budivnytstva ta arkhitektury [Kyiv National University of Construction and Architecture]. Retrieved from <https://www.knuba.edu.ua> [in Ukrainian].
21. Instytut mizhnarodnykh vidnosyn KNU [Institute of International Relations of KNU]. Retrieved from <https://guide.kyivcity.gov.ua> [in Ukrainian].
22. Taras Shevchenko National University of Kyiv. (2025). Photo of the lobby of the Faculty of Radiophysics, Electronics and Computer Systems [Photograph]. Google Maps. Retrieved from <https://maps.app.goo.gl/KWS677dphpYY7b4m7>
23. Taras Shevchenko National University of Kyiv. (2025). Photo of the staircase of the Faculty of Radiophysics, Electronics and Computer Systems [Photograph]. Google Maps. Retrieved from <https://maps.app.goo.gl/fChn3y6R4HPVnLyW8>
24. Kyiv National University of Construction and Architecture. (2025). Photo of the entrance group of the academic building of the Faculty of Architecture [Photograph]. Google Maps. Retrieved from <https://maps.app.goo.gl/BUKXFq45xQbhUJYu8>
25. Kyiv National University of Construction and Architecture. (2025). Photo of the central hall of the academic building of the Faculty of Architecture [Photograph]. Google Maps. Retrieved from <https://maps.app.goo.gl/tC1Zus9tLEPrJYDe7>
26. Taras Shevchenko National University of Kyiv. (2025). Photo of the atrium of the central lobby of the academic building of the Institute of International Relations [Photograph]. Google Maps. Retrieved from <https://maps.app.goo.gl/3nXkXvWWSMKbante6>
27. Taras Shevchenko National University of Kyiv. (2025). Photo of the central hall of the academic building of the Institute of International Relations [Photograph]. Google Maps. Retrieved from <https://maps.app.goo.gl/3nXkXvWWSMKbante6>
28. Taras Shevchenko National University of Kyiv. (2025). Photo of the ramps of the academic building of the Institute of International Relations [Photograph]. Google Maps. Retrieved from <https://maps.app.goo.gl/jXXaELgfVUJcxPtMA>

Стаття надійшла: 21.08.2025

Прийнято: 09.09.2025

Опубліковано: 10.10.2025

Сбітнієва Надія Федорівна,

кандидат мистецтвознавства, професор,

професор кафедри графічного дизайну

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0000-0001-9590-5109

sbitnieva.nadiia@ksada.org

МЕТАМОДЕРН В УКРАЇНСЬКОМУ ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ (НА ПРИКЛАДІ КОРПОРАТИВНОЇ АЙДЕНТИКИ)

Мета статті – на прикладі корпоративної айдентики розглянути прояви метамодерну у сучасному графічному дизайні України; простежити трансформацію принципів створення знакової графіки, запозичених у модернізму та постмодернізму; виявити нові якості метамодерної айдентики, що сформувались як реакція на осциляцію метамодерну та віртуалізацію графічного дизайну. Методика дослідження ґрунтується на історичному та системному підходах і поєднує теоретичні методи порівняльного, комплексного аналізу й екстраполяції з прийомами емпіричного мистецтвознавчого образно-стилістичного й композиційного аналізу. Наукова новизна роботи полягає в екстраполяції теоретичних знань про загально культурне підґрунтя метамодерну на сучасну практику графічного дизайну. Уперше приклади корпоративної айдентики розглянуто у контексті специфіки метамодерну, а саме використання окремих методів і прийомів попередніх парадигм (модернізму та постмодернізму). Зроблено висновки щодо важливих аспектів метамодерну та їх проявів у галузі корпоративної айдентики. У висновках підсумовано, що знакова графіка є найбільш динамічною галуззю графічного дизайну, в якій найяскравіше відбиваються найпрогресивніші тенденції дизайнерського проектування. Зокрема, констатовано, що сучасна корпоративна айдентика розвивається завдяки запозиченню найяскравіших рис модернізму (детермінованість проєктних рішень, системний підхід, чітка конструктивна побудова) та постмодернізму (емоційна глибина, відкритість простору до адаптації розробок до різних носіїв та контексту, здатність до анімації тощо. Також зазначено, що важливими специфічними рисами метамодерної айдентики є просування національної ідеї. Все це дозволяє стверджувати, що сучасна корпоративна графіка демонструє високий рівень проєктних розробок та потужний потенціал для її подальшого розвитку.

Ключові слова: графічний дизайн, метамодернізм, постмодернізм, модернізм, корпоративна айден-тика.

Sbitnieva Nadiia. METAMODERNISM IN UKRAINIAN GRAPHIC DESIGN (ON THE EXAMPLE OF CORPORATE IDENTITY)

The purpose of the article is to examine the manifestations of metamodernism in contemporary Ukrainian graphic design through the example of corporate identity; to trace the transformation of principles for creating iconic graphics borrowed from modernism and postmodernism; and to identify new qualities of metamodern identity that have emerged as a reaction to the oscillation of metamodernism and the digitalization of graphic design. The research methodology is based on historical and systemic approaches and combines theoretical methods of comparative and complex analysis, as well as extrapolation, with empirical art studies methods of figurative-stylistic and compositional analysis. The scientific novelty of the work lies in the extrapolation of theoretical knowledge about the general cultural foundations of metamodernism onto the contemporary practice of graphic design. For the first time, examples of corporate identity are examined in the context of the specifics of metamodernism, namely the use of certain methods and techniques of previous paradigms (modernism and postmodernism). Conclusions have been drawn regarding key aspects of metamodernism and their manifestations in the field of corporate identity. The study concludes that iconic graphics are the most dynamic area of graphic design, where the most progressive design trends are most vividly reflected. In particular, it is stated that contemporary corporate identity develops through the adoption of the most striking features of modernism (determinacy of design solutions, systemic approach, clear constructive structure) and postmodernism (emotional depth, openness of space for adaptation across different media and contexts, the ability for animation, etc.). It is also noted that an important specific feature of metamodern identity is the promotion of the national idea. All this makes it possible to assert that contemporary corporate graphics demonstrate a high level of design solutions and possess strong potential for further development.

Key words: graphic design, metamodernism, postmodernism, modernism, corporate identity.

Вступ. На початку нового тисячоліття активізувалися загально культурні процеси, що свідчили про деактуалізацію концепції постмодернізму. Так само, як свого часу постмодернізм виник внаслідок кризи модернізму з його уніфікацією і тоталітаризмом, наприкінці ХХ ст. «ера постмодерну дійшла до свого логічного завершення» [1, с. 39], йому на зміну прийшов метамодернізм. Зміна парадигм спричинила наукову дискусію щодо особливостей метамодерну як нового типу світосприйняття, як мистецького напрямку та його проявів в окремих галузях творчої діяльності; навіть щодо варіантів терміну, який мав «позначити нові епохальні зрушення у культурі» [2, с. 26]. Але згодом учасники обговорень погодилися з назвою «метамодерн», запропонованою двома нідерландськими вченими: теоретиком медіа Тімотеусом Вермюленом і філософом Робіном ван ден Аккером. Термін був не новий, але Т. Вермюлен і Р. ван ден Аккер першими почали його використовувати у сучасному розумінні. У своїй концептуальній праці «Нотатки про метамодернізм» (Notes on Metamodernism, 2010 p.) дослідники заявили, що «на зміну постмодернізму приходить метамодернізм, який стосується майбутнього без майбутнього і заміщує реальне на сюрреалістичне» [3, с. 12].

Матеріали дослідження. Розвідку проведено на прикладі сучасних зразків корпоративної айдентики, що якнайкраще ілюструють характерні риси метамодерну у графічному дизайні, зокрема, поєднання модерних і постмодерних засад.

Методика дослідження ґрунтується на історичному та системному підходах і поєднує теоретичні методи порівняльного, комплексного аналізу й екстраполяції з прийомами емпіричного мистецтвознавчого образно-стилістичного й композиційного аналізу.

Історичний підхід важливий для сприйняття метамодерну у контексті хронологічної послідовності: модернізм – постмодернізм – метамодернізм. Застосування *системного підходу* дозволило розглянути корпоративну айдентичу з точки зору метамодерних принципів і засад, та водночас як дизайнерський об'єкт з узгодженим функціонуванням усіх його

елементів, естетичних та утилітарних складових. *Метод комплексного аналізу* у процесі вивчення об'єкту дослідження уможливив врахування сукупності факторів художньої і позахудожньої сфер. *Метод екстраполяції* сприяв виявленню характерних рис знакової графіки з позиції загальних дизайнерських принципів метамодерну. Застосування *емпіричних методів* (образно-стилістичного й композиційного аналізу) дозволило схарактеризувати дизайнерські об'єкти з точки зору використання принципів проєктування, що належать до конкретної парадигми.

Аналіз досліджень. Науковим підґрунтям роботи стали дослідницькі праці, в яких було зроблено перші спроби теоретичного обґрунтування метамодернізму та осмислення процесу трансформації постмодернізму в метамодернізм, зокрема, «Нотатки про метамодернізм» (2010) Т. Вермюлена і Р. ван ден Аккера [3], а також «Маніфест метамодерніста» (2011) Л. Тернера [4]. Так, саме Т. Вермюлен і Р. ван ден Аккер першими використали термін «метамодернізм» для опису «поточної структури відчуттів» та запропонували розгойдування «між модерністською прихильністю та постмодерністською відчуженістю» вважати осциляцією [3]. Концепцію осциляції підхопив і Л. Тернер, який проголосив: «метамодерн буде визначений як мінлива умова між і понад іронією та щирістю, наївністю та обізнаністю, релятивізмом та істиною, оптимізмом та сумнівом – у пошуках множинності розрізнених і невовимих горизонтів. Ми повинні вирушати вперед і осцилювати!» [4].

Серед сучасних вітчизняних наукових розвідок варто згадати дисертацію А. Савиної «Металітература в контексті метакритики: персонаж, наратив, дискурс», захищену на здобуття ступеня доктора філософії [1], в якій подано цілісне осмислення тенденцій і закономірностей переходу від постмодернізму до метамодернізму. Незважаючи на те, що, аналізуючи метамодерні принципи, дослідниця мала на увазі насамперед літературу, її висновки й міркування цілком доречні і точні стосовно характеристики метамодерну в цілому, що дозволяє їх екстраполювати на розуміння

сучасних процесів в інших галузях, що частково стосується також графічного дизайну. Дослідниця зазначає: «...метамодернізму <...> притаманні саморефлексивні тенденції, що виявляють себе практично в усіх мистецьких сферах на різних рівнях і в різних пропозиціях» [1, с. 42].

Культурні аспекти метамодерну як інструменту соціальної та економічної корекції суспільства розглядає професор А. Артеменко, зокрема, акцентує на проблемі вразливості категорії естетичного у метамодерній культурі [2, с. 27].

Систематизації та узагальненню попередніх знань про метамодернізм як культурний феномен ХХІ століття присвячено наукові розвідки Н. Гайдук [5], В. Мірошніченко [6], Н. Голя [7]. Так, Н. Гайдук у статті «Феномен метамодернізму як переосмислення модернізму та концептуальне продовження постмодернізму» [5] багато уваги приділила впливу цифровізації та соціальних мереж на розвиток метамодерну, зокрема, зазначила: «Реалізується метамодернізм, в основному, завдяки виникненню віртуальної реальності, він здебільшого існує у віртуальному просторі нашого життя, що стало доступним лише з появою соціальних мереж» [5, с. 29]. Дослідниця доходить цінного висновку: «метамодернізм як новий контекстуальний мистецький маркер реалізується і існує, в основному, завдяки виникненню віртуального простору нашого життя» [5, с. 30].

В. Мірошніченко, аналізуючи особливості метамодернізму у статті «Метамодернізм, осциляція, інтерпеляція», висловлює важливу для даного дослідження думку: «метамодернізм більше асоціюється з візуальним мистецтвом, з великою долею ймовірності можна стверджувати: починаючи з 2000-х рр., завершується <...> ера слова, яку змінює ера візуального <...>, не слово виражає емоцію, а смайл [6, с. 115]. Т. Голей у статті «Українська музична культура та метамодернізм: виклики та можливості інтеграції» зазначає: «Однією з перших на зміни у глобальних світоглядних системах реагує мистецька сфера» [7, с. 60]. Серед способів, через які метамодернізм може проявлятися у мистецтві,

дослідник називає головні: інтертекстуальність, просторові та часові зміщення, примирення суперечностей [7, с. 60].

Грунтовною працею з дослідження культурно-ідеологічних передумов появи метамодернізму, його суті та проявів у сучасній культурі (зокрема, літературі) є стаття В. Пахаренка «Метамодернізм як художній напрям: роздуми про новий тип світосприйняття» [8]. Автор аналізує перехід від модерної епохи до постмодерну, далі від постмодерну до метамодерну і підсумовує, що «метамодернізм – тип світосприймання, мистецький напрям, що тільки набуває сил, має у своїй основі потужний творчий потенціал і тому може претендувати на довготривалий вельми продуктивний розвиток» [8, с. 68].

Отже, розглянуті наукові розвідки в основному присвячені процесу культурних трансформацій постмодерну та його перетворенню на метамодерн. Автори ретельно аналізують прояви метамодернізму в окремих галузях культурної діяльності, виявляють вплив модерністських та постмодерністських настанов як прояв осциляції. Та водночас досліджень щодо реалізації метамодернізму в конкретних галузях проєктної діяльності, зокрема, графічного дизайну, не виявлено.

Результати. Одним із найважливіших чинників, що посприяв зміні парадигм і значною мірою визначив специфіку метамодерну, став технічний прогрес. Стрімкий розвиток інформаційних технологій, цифровізація всіх сфер життя суспільства, починаючи з політики, економіки й культури та закінчуючи повсякденним спілкуванням, вивели комунікаційні процеси на новий, більш високий рівень, який потребував іншого теоретичного підґрунтя й нових практичних підходів. Настав час, коли постмодернізм з його іронічним ставленням до всього, намаганням зруйнувати усталені норми, розмити кордони і перетворити все на жарт і гру, заважав рухатися далі, бо не давав опори для подальшого розвитку. «Сучасна метамодерністська людина явно стомилася від тотальної іронії, пародіювання, гри, маскараду», – зауважив В. Пахаренко [8, с. 11]. За таких умов у мистецтві та дизайні актуалізувалася концепція обережної, але послідовної і наполегливої реконструкції

світу, «відновлення космосу, сенсу, увага до серйозного, справжнього, повернення до універсальних істин і цінностей» [8, с. 6].

Важливо, що подальший розвиток культури і дизайну на початку XXI століття демонстрував не лінійний характер розвитку постмодерних засад, не заперечення базових основ і принципів попередніх етапів і не спіралеподібну форму їх переосмислення на більш високому рівні, а коливався від модернізму до постмодернізму, вбираючи у себе їх найважливіші й найцікавіші риси. «Естетика метамодернізму визначається хитанням маятника: з одного боку, ми повертаємося до відчуттів оптимізму й утопізму, модерністських теорій/концепцій, серйозності, елітарності, історичних кодів і міфологічних алюзій, а з іншого, – відмовляємося від них, рухаючись до іронії, карнавалізації, масової культури і згодом, очевидно, повертаємося назад, перебуваючи у замкненому колі» – зазначила А. Савина [1, с. 40]. Цей маятникоподібний рух (oscillation) став визначальною ознакою метамодерну й відбився у всіх галузях проєктної і творчої діяльності, зокрема, й у графічному дизайні. Розглянемо його прояви на прикладі знакової графіки, де відносна простота форм та обмежена палітра засобів дозволяють більш наочно простежити формотворчі принципи метамодерну.

Проєкт Ukraine NOW (Україна зараз) був розроблений у 2018 році креативною агенцією Banda Agency на замовлення українського уряду. Метою проєкту було брендування України та формування її позитивного іміджу у світі задля залучення інвестицій і покращення туристичного потенціалу. Складне й відповідальне завдання зі створення бренду, «який продемонструє привабливість України для туризму, культурної взаємодії та бізнесу» [9], передбачало гранично широку цільову аудиторію, бо мало максимально охоплювати адресатів як всередині країни, так і поза її межами. Тому агенція Banda запропонувала універсальну та зрозумілу для великої кількості груп споживачів візуальну мову. Логотип побудовано на поєднанні трьох елементів: англійської назви держави «Ukraine», англійського слова «NOW» на жовтій прямокутній

плашці, та національного домена «UA» на круглій синій плашці, що «за формою нагадує сповіщення, які ми бачимо в соцмережах. Це символ чогось нового, того що привертає увагу» [9] (іл. 01). Тож, стилістично дизайн логотипу орієнтований на сучасну, «діджиталізовану» людину, для якої візуальна естетика соціальних мереж і месенджерів є звичною і зрозумілою.



Іл. 01. Banda Agency. Логотип Ukraine NOW, 2018. URL: <https://i-p.rmcdn.net/548b08371f7e672525803aeb/494397/upload-bf43be30-51d2-11e8-a187-b9f1a8b05563.jpg?e=webp> (дата звернення 21.08.2025)

Побудований виключно на типографіці (іл. 02), логотип сприймається як стилістично нейтральний, але водночас він є багатозначним і символічним. Спеціально створений для цього проєкту геометричний гротеск Yermilov Bold (дизайнер Кирило Ткачов), з одного боку, є функціональним і зручним для читання, а з іншого – цей шрифт має «родзинку» – оригінальні скоси у кутах літер, які пом'якшують шрифт, надають йому самотності й теплоти. У поєднанні з відповідними кольорами (жовтий, синій + додатковий чорний) цей мінімалістичний логотип без будь-яких додаткових атрибутів та символів



Іл. 02. Banda Agency та Кирило Ткачов. Шрифт Ermilov bold, 2018. URL: <https://i-p.rmcdn.net/548b08371f7e672525803aeb/494397/upload-9f826270-52c4-11e8-a9c0-9758af5955dd.png?e=webp&nll=true> (дата звернення 21.08.2025)

здатний безпомилково ідентифікувати нашу країну. Крім того, Ukraine NOW – це не просто гарний і виразний логотип із глибоко національним сенсом, – орієнтований на багатоканальний формат, він легко й зручно адаптується до будь-якого носія: від зовнішньої реклами (іл. 03, 04), й поліграфічних об’єктів

і мерчу (іл. 05–07) до різних форм онлайн-комунікації.

Отже, логотип Ukraine NOW, створений «у кращих традиціях міжнародного типографічного стилю», поєднує притаманні модернізму у графічному дизайні раціональний підхід, функціональну простоту й детермінованість



Іл. 03, 04. Banda Agency. Зовнішня реклама під брендом Ukraine NOW, 2018.
URL: <https://i-p.rmcdn.net/548b08371f7e672525803aeb/494397/upload-923e4fb0-5301-11e8-8926-37fb560e90ac.jpg?e=webp> (дата звернення 25.08.2025)



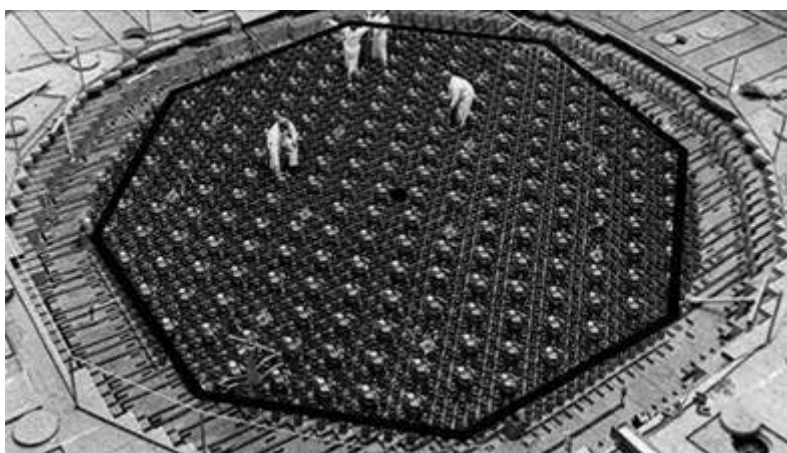
Іл. 05–07. Banda Agency. Мерч із символікою бренду Ukraine NOW, 2018.
URL: <https://i-p.rmcdn.net/548b08371f7e672525803aeb/494397/upload-23f466f0-9ae8-11e8-ab23-652fc9922d16.jpg?e=webp> (дата звернення 25.08.2025)

кожної складової з рисами, характерними постмодерним практикам, а саме: гнучкістю й відкритістю форми, де є простір для адаптації, взаємодії і багатозначності, емоційною складовою та глибоко національним змістом.

Також чудовим прикладом метамодерністського підходу у графічному дизайні є знак CHORNOBYL.TODAY, створений у межах брендингу Зони відчуження креативною агенцією Banda за підтримки Міністерства захисту довкілля та природних ресурсів (2021 р.). «Нам потрібно було знайти сильний візуальний образ, який змусить людей замислитися. І зрозуміли, що стандартний логотип не буде мати достатньої сили: статична піктограма не в змозі вмістити в собі таке важливе повідомлення. Так ми створили перший у світі невічний логотип», – розповіли розробники [10].

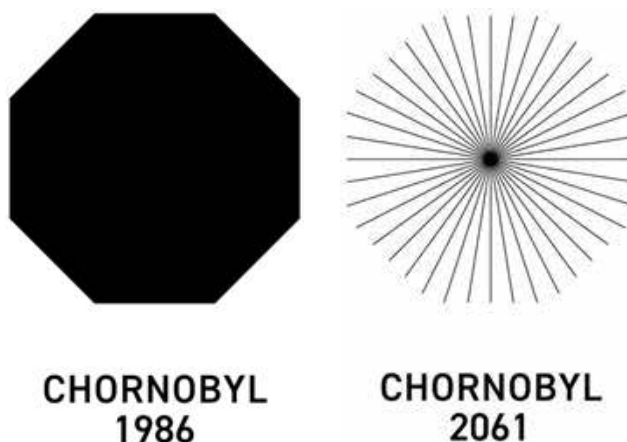
Отже, в основу концепції покладено ідею не статичного й незмінного логотипу (як за часів модернізму), і не хаотичного, вільного від будь-яких обмежень (як у постмодерні), а такого, який мав змінюватися рік за роком, зберігаючи впізнаваність, але водночас створюючи відчуття плину часу та відновлення.

Базовою формою знаку став правильний вісьмикутник поверхні реактора, що його можна побачити з висоти пташиного польоту (іл. 08), у поєднанні з гротесковим шрифтом. «Це відправна точка існування лого, наче це логотип Чорнобиля'86. Із кожним роком зображення змінюється та поступово зникає. Кінцева точка існування лого – 2064 рік, коли Чорнобильську електростанцію буде повністю виведено з експлуатації», – зазначили представники агенції [10] (іл. 09, 10). Важливо, що «процесуальність»



Іл. 08. Фото реактора Чорнобильської АЕС (вид зверху).

URL: https://cdn.prod.website-files.com/5fe0d92bbc950c2267f450c4/60313f1482a0b82000be5caa_2021-02-20%2018.55.31.jpg (дата звернення 25.08.2025)



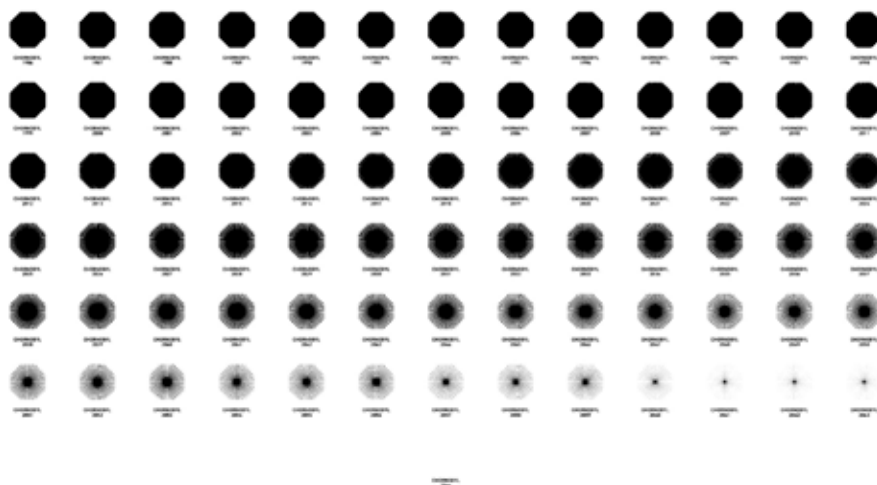
Іл. 09, 10. Banda Agency. Знак CHORNOBYL.TODAY

(Іл. 09 – фрагмент CHORNOBYL 1986, Іл. 10 – CHORNOBYL 2061), 2021. URL: <https://i.pinimg.com/originals/ce/cf/1f/cecf1ff9aec4d1e92a2317f9a1e83ca9.gif> (дата звернення 25.08.2025)

знаку, тобто його здатність наочно показати процес, передано не за рахунок його динамічної побудови, – статичний і симетричний у своїй основі, він має оригінальну просторову побудову й представлений системою об'єктів, що візуалізує плин часу через поступові зміни, що відбуваються з кожним роком у роботі реактора. Знак складається з 78 елементів – етапів, які конструктивно повторюють структуру один одного, але трансформуються у тональному відношенні (іл. 11, 12). Логічність побудови, геометрична точність і мінімалізм розробки викликають довіру, у той час як поступовий перехід від насиченого до максимально світлого накреслення,

такого, що ніби розчиняється у просторі, захоплює, створює motion-ефект.

Отже, знак CHORNOBYL.TODAY поєднує конструктивну точність з психологічною інтригою. Науково-обґрунтований підхід, детермінованість всіх елементів дизайну, чітка побудова й системність демонструють використання кращих рис модернізму, викликають повагу та довіру. Але на відміну від емоційно нейтральних, відсторонених від глядача модерністських знаків, айдентика для Зони відчуження викликає глибокий емоційний відгук, залучає глядача до роздумів, заохочує до співпереживання, що властиве розробкам



Іл. 11. Banda Agency. Знак CHORNOBYL.TODAY, 2021. URL: <https://i-p.rmcdn.net/548b08371f7e672525803aeb/494397/upload-215d0db0-4358-4368-a4ed-fd97dd946611.jpg?e=webp> (дата звернення 25.08.2025)



Іл. 12. Banda Agency. Мерч з айдентикою бренду CHORNOBYL.TODAY, 2021. URL: <https://i-p.rmcdn.net/548b08371f7e672525803aeb/494397/upload-dd0fa744-075e-4c3b-97f0-9ea3e4c1eab8.jpg?w=2050&e=webp&cX=0&cY=236.5112195121951&cW=5616&cH=3270.97756097561> (дата звернення 25.08.2025)

постмодерної доби. Знак має яскраве емоційне забарвлення, він нагадує про трагедію Чорнобиля, бентежить та інтригує, підштовхує до роздумів, викликає надію й водночас сум. У метамодерні ці дві протилежні емоції співіснують без іронії, так само як раціоналізм поєднується з емоційним сприйняттям. Метамодерністське трактування Чорнобильської трагедії завдяки CHORNOBYL.TODAY трансформоване в наратив, спрямований у майбутнє, такий що дає підстави для оптимізму.

Висновки та перспективи подальших розвідок. Глобальний культурний процес, що на початку XXI століття охопив усі галузі мистецької і художньо-проектної діяльності на фоні деактуалізації постмодернізму, має характер коливання між засадами модернізму й постмодернізму, з одного боку критикуючи модернізм за сухість, безальтернативність і космополітизм, а постмодернізм – за безкінечну іронію та песимізм, а з іншого боку – свідомо використовуючи засадничі принципи обох парадигм. Метамодернізм відбився у всіх галузях графічного дизайну, але його найяскравіші прояви демонструє знакова графіка як найбільш динамічна галузь графічного проектування, де відносна простота проектного інструментарію та обмеження палітри засобів дозволяють наочно простежити актуальні тенденції.

Корпоративна айдентика метамодерну поєднує найважливіші й найцінніші риси як модернізму, так і постмодернізму. Від модернізму успадковано ґрунтовність, чітку конструктивну побудову та зваженість проектних рішень, раціональний і функціональний підхід, що забезпечує утилітарну цінність розробок і викликає довіру. Та водночас, на відміну від емоційно нейтральних, дистанційованих від глядача й уніфікованих знакових рішень модерністської доби, розробки метамодерну, завдяки впливу постмодерних принципів, викликають глибокий емоційний відгук, залучають глядача до роздумів, заохочують до співпереживання,

залишають простір для особистого тлумачення дизайнерської розробки. Під впливом постмодерних ідей знакова графіка метамодерну набуває багатозначності, гнучкості й відкритості форми, здатної адаптуватися до різних контекстів, носіїв та інтерпретацій, принципово неможливих за часів модернізму.

Швидкий розвиток інформаційних технологій визначив тенденцію до віртуалізації графічного дизайну, зокрема, у галузі корпоративної айдентики. Це проявляється не лише у створенні динамічних розробок, – навіть статичні логотипи часто сприймаються як motion-об'єкти та зазвичай передбачають можливість їх анімації, що, на думку замовників, часто є обов'язковою вимогою. Віртуалізація у графічному дизайні метамодерну є уособленням синтезу дизайну з технологіями.

На відміну від космополітичних розробок модерної доби, так само як глобалізаційних тенденцій постмодернізму, метамодерні знакові розробки демонструють повернення до національної культури: не заперечуючи мультикультуралізму у світі, вони делікатно, але наполегливо просувають глибоко національний зміст. У нашій країні цей процес співзвучний з актуалізацією патріотичних настроїв на фоні війни, але є сподівання, що навіть після закінчення війни він не згасне. Осциляція у графічному дизайні метамодерну проявляється як постійне коливання між протилежними станами – іронією та щирістю, між минулим і майбутнім, між реальним і віртуальним. Вона є способом мислення, що дозволяє одночасно використовувати суперечливі підходи, запозичені як у модернізму, так і у постмодернізму. Завдяки цьому метамодерн формує гнучку естетику, яка свідчить про величезний потенціал для подальшого успішного розвитку не лише у галузі корпоративної айдентики, але і графічного дизайну в цілому.

Подальші наукові розвідки полягатимуть у вивченні проявів метамодерну в інших галузях графічного дизайну.

Література:

1. Савина А.Ю. Металітература в контексті метакритики: персонаж, наратив, дискурс. : дис. ... докт. Філософ. : 035 «Філологія». Житомир, 2024. 231 с.
2. Артеменко А.П. Логіка розуміння культури епохи метамодерну. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології* : матеріали IV міжнар. наук. конф., м. Київ, 16–17 листопада 2022 р. С. 26–27.

3. Vermeulen T., Van den Akker R. Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics and Culture*. 2010. Vol. 2, № 1. P. 1–14. DOI: <https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677> (дата звернення 17.08.2025)..
4. Turner L. Metamodernist Manifesto. 2011. URL: <http://www.metamodernism.org> (дата звернення 17.08.2025).
5. Гайдук Н.А. Феномен метамодернізму як переосмислення модернізму та концептуальне продовження постмодернізму. *Вісник Маріупольського державного університету*. Серія: філософія, культурологія, соціологія, 2021, Вип. 21, С. 24–30.
6. Мірошніченко В.С. Метамодернізм, осциляція, інтерпеляція. *Культура України*. Серія: Культурологія, 2017. Т. 55, С. 109–117.
7. Голей Н. Українська музична культура та метамодернізм: виклики та можливості інтеграції. *Творчий універсалізм у культурі, мистецтві, освіті: ідентифікаційний, комунікаційний, синергетичний виміри* : матеріали Міжнар. науково-практ. конф., м. Івано-Франківськ, 24–25 травня 2024 р. С. 26–27.
8. Пахаренко В. Метамодернізм як художній напрям: роздуми про новий тип світосприйняття. *Українська мова та література*. 2021. № 7–8. С. 56–68. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/> (дата звернення 17.08.2025).
9. Ukraine NOW: Новий брендинг України. URL: <https://banda.agency/ukrainenow/> (дата звернення 25.08.2025).
10. Чорнобиль. Невічний логотип. URL: <https://banda.agency/chornobyl/> (дата звернення 25.08.2025).

References:

1. Savyna, A. Yu. (2024). Metaliteratura v konteksti metakrytyky: personazh, naratyv, dyskurs [Metaliterature in the context of metacriticism: character, narrative, discourse] (Doctoral dissertation, 035 “Philology”). Zhytomyr. [in Ukrainian].
2. Artemenko, A. P. (2022). Lohika rozuminnia kultury epokhy metamodernu [The logic of understanding the culture of the metamodern era]. *Problemy metodolohii suchasnoho mystetstvoznavstva ta kulturolohii* [Problems of Methodology in Contemporary Art Studies and Cultural Studies] : Materialy IV mizhnarodnoi naukovoï konferentsii, Kyiv, 16–17 lystopada 2022. pp. 26–27. [in Ukrainian].
3. Vermeulen, T., & Van den Akker, R. (2010). Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics and Culture*, 2(1), pp. 1–14. <https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677> (retrieved august 17, 2025).
4. Turner, L. (2011). Metamodernist manifesto. Retrieved from <http://www.metamodernism.org> (retrieved august 17, 2025).
5. Haiduk, N.A. (2021). Fenomen metamodernizmu yak pereosmyslennia modernizmu ta kontseptualne prodovzhennia postmodernizmu [The Phenomenon of Metamodernism as a Rethinking of Modernism and a Conceptual Continuation of Postmodernism]. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu*. Serii: filosiifia, kulturolohiia, sotsiolohiia – *Bulletin of Mariupol State University. Series: Philosophy, Cultural Studies, Sociology*, 21, pp. 24–30.
6. Miroshnychenko, V.S. (2017). Metamodernizm, ostsylatsiia, interpeliatsiia [Metamodernism, oscillation, interpellation]. *Culture of Ukraine. Series: Culturology*, 55, pp.109–117. [in Ukrainian].
7. Holei, N. (2024). Ukrainska muzychna kultura ta metamodernizm: vyklyky ta mozhlyvosti intehtatsii [Ukrainian Musical Culture and Metamodernism: Challenges and Opportunities for Integration]. *Tvorchiy universalizm u kulturi, mystetstvi, osviti: identyfikatsiinyi, komunikatsiinyi, synerhetychnyi vymiry* – *Creative Universalism in Culture, Art, and Education: Identification, Communication, and Synergetic Dimensions*. Materialy Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii (pp. 26–27). Ivano-Frankivsk.
8. Pakharenko, V. (2021). Metamodernizm yak khudozhnii napriam: rozdumy pro novyi typ svitospriyniattia [Metamodernism as an artistic trend: Reflections on a new type of worldview]. *Ukrainska mova ta literatura* – *Ukrainian Language and Literature*, 7–8, pp. 56–68. Retrieved from <https://lib.iitta.gov.ua/> (retrieved august 17, 2025). [in Ukrainian].
9. Ukraine NOW: Novyi brendynh Ukrainy [The New Branding of Ukraine]. Retrieved August 25, 2025, from: <https://banda.agency/ukrainenow/>
10. Chornobyl. Nevichnyi logotype [Chornobyl. The Eternal Logo]. Retrieved August 25, 2025, from <https://banda.agency/chornobyl/>

Стаття надійшла: 26.08.2025

Прийнято: 11.09.2025

Опубліковано: 10.10.2025

УДК 7.038/.091

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.4.14>**Сорокін Борис Олександрович,**

аспірант кафедри теорії та історії мистецтва

Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

ORCID ID: 0009-0009-1189-0276

Borys.Sorokin@naoma.edu.ua

ПАРТИСИПАТИВНЕ МИСТЕЦТВО ТА ІНСТИТУЦІЙНА КРИТИКА: ТОЧКИ ПЕРЕТИНУ ТА ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ

Метою дослідження є аналіз взаємозв'язків практик партисипативного мистецтва та інституційної критики, а також порівняння методів та способів взаємодії двох напрямків в роботах художників Ханса Хааке, Андреа Фрейзер та Рікріта Тіраванії. У статті використані історичний, компаративістський, аналітично-описовий, та метод узагальнення для виокремлення основних рис партисипативного мистецтва і інституційної критики, та окреслення форм їх поєднання в конкретних мистецьких творах. Завдяки аналізу теоретичних праць Бенджаміна Бухло, Клер Бішоп, Ніколя Буррію, Алана Капро та Гранта Кестера, у статті розглянуті історичні передумови виникнення партисипативного мистецтва та інституційної критики, а також проаналізовані різні підходи до аналізу і історичної оцінки даних мистецьких практик. Було обґрунтовано, що аналіз відмінностей та спільностей інституційної критики та партисипативного мистецтва доцільно проводити кейс-методом, аби виявити діалог між двома практиками, оцінити два явища за масштабністю та змістом, та вказати на контекст їх здійснення та відтворення. На прикладах аналізу робіт Ханса Хааке, Андреа Фрейзер та Рікріта Тіраванії встановлено, що партисипативний підхід в мистецтві може використовуватися практиками інституційної критики для конфронтаційного та викривального способу демонстрації прихованих політичних та економічних механізмів діяльності інституцій, або ж набувати дискурсивного характеру та стверджувати соціальні взаємодії в рамках виставкового простору. З'ясовано, що партисипативний підхід в інституційній критиці може набувати форми інсталяції, перформансу або хепенінгу. Дослідження дає перспективи та теоретичне підґрунтя для подальшого аналізу перетину партисипативних практик з інституційною критикою в діяльностях таких українських мистецьких колективах як група Р.Е.П., група SOSka або ж "Відкритої групи".

Ключові слова: сучасне мистецтво, інституційна критика, концептуальне мистецтво, абстрактне мистецтво, безпредметне мистецтво, партисипативне мистецтво, Ханс Хааке, Андреа Фрейзер.

Sorokin Borys. PARTICIPATORY ART AND INSTITUTIONAL CRITIQUE: POINTS OF INTERSECTION AND PROBLEMS OF INTERACTION

This study aims to analyse the interrelationships between participatory art practices and institutional critique. It also compares the methods and means of interaction between these two approaches in the works of the artists Hans Haacke, Andrea Fraser, and Rirkrit Tiravanija. Using historical, comparative, analytical-descriptive and generalisation methods, the article highlights the main features of participatory art and institutional critique, outlining the forms in which they combine in specific works of art. Through analysing theoretical works by Benjamin Buchlo, Claire Bishop, Nicolas Bourriaud, Alan Kaprow and Grant Kester, the article examines the historical preconditions for the emergence of participatory art and institutional critique. It also analyses different approaches to analysing and evaluating these artistic practices historically. The analysis of the differences and similarities between institutional critique and participatory art is argued to best be carried out using the case method, in order to reveal the dialogue between the two practices, evaluate them in terms of scale and content, and indicate their implementation and reproduction context. Examining the works of Hans Haacke, Andrea Fraser, and Rirkrit Tiravanija revealed that participatory art can serve as a confrontational and expository means for institutional critique to demonstrate hidden political and economic mechanisms within institutions. Alternatively, it can facilitate social interactions within the exhibition space. It was also found that the participatory approach in institutional critique can take the form of an installation, performance, or happening. The study offers insights and a theoretical foundation for the further analysis of the intersection between participatory practices and institutional critique within the activities of Ukrainian art collectives such as the R.E.P. group, SOSka, and the Open Group.

Key words: contemporary art, institutional critique, conceptual art, abstract art, non-objective art, participatory art, Hans Haacke, Andrea Fraser.

Вступ. Починаючи з 1960-х років практики концептуального мистецтва системно почали піддавати сумніву нейтральність виставкового простору та автономність демонстрованих у ньому артоб'єктів. Такі митці як Ханс Хааке, Майкл Ашер, Марсель Бротарс, Даніель Бюрен у своїх роботах намагались продемонструвати, як глибоко вкорінені в мистецьких установах взаємопов'язані владні, ідеологічні та економічні механізми. Роботи митців, роботи яких пізніше були тематично об'єднані в практику інституційної критики, давали можливість переосмислити уявлення про мистецьку інституцію як про нейтральний простір, створений для лише естетичного споглядання або вивчення мистецтва.

Паралельно зі становленням інституційної критики, значного поширення набула ще одна практика – партисипативне мистецтво. Митці нового напрямку експериментували зі залученням глядачів до співучасті в демонстрації або створенні артоб'єкта. Глядачу надавалась нова роль – не пасивного спостерігача в виставковому просторі, а активного співавтора.

Концепція партисипативного (від англійського «participate», «брати участь», – прим. авт.) мистецтва бере свій початок від перформансів футуристів і дадаїстів на початку 20 століття, які мали на меті руйнування традиційних меж між мистецтвом і повсякденним життям. Звичайні предмети завдяки реконтекстуалізації ставали мистецькими творами, а відмова від традиційних методів художньої творчості зрештою призводила до заперечення традиційного розмежування між художником і глядачем.

Безпосередньо становлення партисипативного мистецтва відбулося на зламі 1950-х і 1960-х років. Зокрема етапною була творчість художника Алана Капроу, який став піонером нового жанру перформансу, який він назвав «хепенінгами». Ці перформанси характеризувалися нетрадиційним та імерсивним характером, в яких художник активно залучав глядачів до створення спільного досвіду. Напрацювання Капроу розвинули Йоко Оно, Жан Тінгелі, Йозеф Бойс та інші художники.

Інституційна критика та партисипативне мистецтво здебільшого існували як паралельні

тенденції, проте партисипативний метод міг використовуватися як засіб інституційної критики, де перетворення пасивних глядачів на активних учасників мистецької взаємодії сприяло демократизації художньої творчості, підривало інституційний контроль та викривало динаміку влади, притаманну художнім просторам. Однак перетин партисипативного та інституційної критики має й свої проблеми, зокрема розмиття форми витвору, втрачання меж завершеності артоб'єкта. Метою статті є розкриття специфіки поєднання партисипативного мистецтва та інституційної критики в творах Ханса Хааке, Рікріта Тіраванії, Андреа Фрейзера.

Матеріали та методи. Відносини між мистецтвом і аудиторією зазвичай характеризуються чітким розмежуванням між об'єктом/виконавцем і глядачем. Між ними існують майже ієрархічні відносини, причому глядач зберігає дистанцію, яка підтримується невидимим бар'єром між ним і будь-яким об'єктом, що знаходиться перед ним.

Щоб зрозуміти, чому художники прагнули зруйнувати ці межі, варто звернутися до праць Алана Капроу про хепенінги Fluxus. У своєму есе «Нотатки про усунення аудиторії» Капроу обговорює необхідність практик, що передбачають участь глядачів, для усунення аудиторії. Це можна розуміти як необхідність «вбити глядача» [1, с. 103]. Якщо твір мистецтва стає справді інтерактивним, поняття глядача стає зайвим, а такі слова, як «глядач» і «аудиторія», втрачають значення, оскільки їх замінюють «співробітник» і «співтворець». Однак, як художники можуть реально здійснити ці зміни після десятиліть встановлених відносин між художниками та аудиторією?

Нову хвилю дискусій про партисипативне мистецтво викликала праця французького куратора та критика Ніколя Бурріо «Реляційна естетика», в якій автор визначив цей термін наступним чином: «Сукупність художніх практик, які беруть за теоретичну та практичну відправну точку сукупність людських відносин та їх соціальний контекст, а не незалежний та приватний простір» [2, с. 14]. Бурріо розглядав художників як посередників, а не творців, і вважав

мистецтво інформацією, що обмінюється між художниками та глядачами. У цьому сенсі художник надає глядачам доступ до влади та засобів для зміни світу. Бурріо стверджує, що основною метою реляційного мистецтва є не створення естетично привабливих об'єктів або вираження індивідуальної творчої самореалізації. Натомість його головним завданням є встановлення та розвиток соціальних відносин і сприяння обміну ідеями. Функція художника, полягає в тому, щоб створювати ситуації, які спонукають людей висловлювати свої думки та оцінювати їх через взаємодію та діалог. Художник бере на себе роль посередника, створюючи середовище, сприятливе для обміну ідеями між учасниками. «Сучасну роботу більше не можна розглядати як простір, яким можна пройти. Відтепер вона представлена як період часу, який потрібно прожити, як початок необмеженої дискусії. Мистецтво звужує простір відносин, на відміну від телебачення та літератури, які відсилають кожному окрему особу до її простору приватного споживання, а також на відміну від театру та кіно, які об'єднують невеликі групи перед конкретними, однозначними образами. Мистецтво – це місце, яке породжує особливу соціальність [2, с. 15–16]. Бурріо стверджував, що партисипативні роботи протидіють атомізації капіталістичного суспільства, сприяючи створенню тимчасових мікроспільнот і, як він висловився у своєму знаменитому вислові, «відновлюючи реляційну тканину» [2, с. 36].

Схожим чином цей вид взаємодії описує і мистецтвознавець Грант Кестер, пропонуючи термін «діалогічна естетика», і описуючи сутність партисипативного мистецтва як «дискурсивну естетику, засновану на можливості діалогічних відносин, що руйнують традиційне розмежування між художником, твором мистецтва та аудиторією – відносин, що дозволяють глядачеві певним чином «відповідати» художнику, і в яких ця відповідь фактично стає частиною самого твору» [3].

Британська дослідниця мистецтва Клер Бішоп у своїй праці «Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship» визначає партисипативне мистецтво як таке, де «художник сприймається скоріше не як

індивідуальний виробник окремих об'єктів, а як виробник ситуацій; твір мистецтва як кінцевий, портативний, товарний продукт переосмислюється як безперервний або довгостроковий проєкт з нечітким початком і кінцем; а аудиторія, яка раніше сприймалася як «глядач» або «спостерігач», тепер репозиціонується як співвиробник або учасник» [4, с. 2]. Погляди Бурріо на цілі та методи партисипативного мистецтва здаються Бішоп занадто утопічними. Дослідниця ставить під сумнів уявлення про партисипативне мистецтво, як про таке, що неодмінно пов'язане з демократичними формами організації та егалітарними цінностями. Заперечуючи центральну тезу Бурріо, Бішоп стверджує, що такі проєкти не обов'язково базуються на прагненні створити або зміцнити соціальні зв'язки. Крім того, Бішоп стверджує, що, хоча партисипативне мистецтво протистоїть комерціалізації, не можна вважати, що воно природно і послідовно узгоджується з прогресивними соціальними та політичними силами. Бішоп заперечує поширену думку, що цінність партисипативного проєкту визначається тим, наскільки важливі рішення щодо створення твору мистецтва делегуються глядачам-учасникам. За цією логікою, чим більше художник відходить від процесу, тим більше проєкт вважається гідним захоплення. Однак, як підкреслює Бішоп, численні партисипативні роботи були ретельно організовані художником, підкреслюючи тим самим думку, що провідна роль художника у визначенні характеру та ступеня залучення учасників жодним чином не зменшувала цінність цих робіт як художніх творів. Як пише дослідниця, «моделі демократії в мистецтві не мають внутрішнього зв'язку з моделями демократії в суспільстві» [4, с. 279].

Перед практиками інституційної критики поставали принципово інші завдання. Інституційна критика виникла в 1960-х і 1970-х роках як спосіб усвідомлення інституційного контексту, в який були включені мистецькі твори, а також як спосіб критики цього середовища. Американський дослідник Бенджамін Бухло пов'язує появу інтересу до критичного ставлення до інституцій з еволюцією мінімалізму

та концептуального мистецтва, вказуючи на нерозривний зв'язок творів мистецтва з інституційним контекстом, в якому вони демонструються. Перші спроби критичної взаємодії з інституцією робили акцент на висвітленні того, що нібито нейтральні стіни музею чи художньої галереї насправді представляють складну, далеко не безневинну соціально-економічну систему. Розкриваючи елементи, що ховаються за цим нейтральним образом, художники прагнули привернути увагу громадськості до ролі культурних інституцій у суспільстві. У праці «Концептуальне мистецтво 1962–1969: Від естетики адміністрування до критики інституцій» Бенджамін Бухло простежив еволюцію інституційно-критичних мистецьких практик, досліджуючи зміни в ролі художників від виробників об'єктів до критиків-практиків. Бухло стверджував, що інституційна діалектика, усування естетики, критика живопису та встановлення редімейдів створили умови для нової функції художника – вже не автора одиничних об'єктів, а адміністративного естетика, бюрократа, який переймається питаннями ідеологічного контролю та культурної легітимації. Відкидаючи естетику візуального, практики інституційної критики, за словами Бухло, «міцно встановили естетику адміністрування» [5, с. 133], даючи глядачам «феноменологічний, а не традиційно візуальний, і породжуючи інституційний дискурс на додачу до естетичного» [5, с. 133],

Британський художник-концептуаліст Мел Рамсден пояснив у своїй праці «Про практику» (1975), що означає бути критичним стосовно системи мистецтва, і окреслив деякі межі критичності [6]. Рамсден, зокрема, окреслив чимало проблем, які будуть хвилювати наступні покоління практик як інституційної критики, так і партисипативного мистецтва, а саме: бюрократизація артринку, експансивна природа інституції мистецтва, проблема визначення її меж, інтерналізація цінностей мистецької системи її учасниками, твердження про марність критики та невдачі критичної практики.

Аналіз взаємозв'язків між партисипативним мистецтвом та інституційною критикою

доцільно проводити методом компаративістики. Зіставлення та діалог між двома практиками допоможе виявити критерії спільності між партисипативним мистецтвом і інституційною критикою, зокрема в таких питаннях як демократизація створення та відтворення мистецтва, а також акцентуалізації інституційного контролю. Аналіз відмінностей та спільності інституційної критики та партисипативного мистецтва доцільно проводити також кейс-методом, аби виявити діалог між двома практиками.

Результати. Як може відбуватися поєднання двох практик – партисипативного мистецтва через активне залучення глядача, та інституційної критики через викриття авторитету інституції, яскраво демонструє робота Ханса Хааке «Опитування в Музеї сучасного мистецтва», виконана в рамках виставки «Інформація» (1970). Хааке представив на огляд глядачам дві урни для голосування, а на стіні було них вказано питання: «Чи є той факт, що губернатор Рокфеллер не засудив політику президента Ніксона щодо Індокитаю, є причиною для того, щоб ви не голосували за нього в листопаді?». Відвідувачам пропонувалось відповісти «так» або «ні». «Опитування в Музеї сучасного мистецтва» видається доволі простим та прямолінійним твором партисипативного мистецтва – художник просто надає глядачам платформу для висловлювання, і саме вони, глядачі, надають роботі остаточної форми. Однак, оскільки Нельсон Рокфеллер був не лише губернатором штату Нью-Йорк, але й членом ради директорів Музею сучасного мистецтва (МоМА), Хааке пов'язав його політичну та фінансову діяльність з самою музейною установою, вказуючи, як сама інституція волею-неволею стає співучасником широких соціальних та політичних процесів. Таким чином, відвідувачі виставки, які кидають в одну з урн бюлетені з недвозначними відповідями, стають співтворцями роботи, яка спрямована на критику інституції, де ця робота розміщується. В цьому випадку участь глядачів в роботі (партисипативний метод) підсилює критику інституції Хааке. Проте в роботі закладений і певний парадокс – глядачів, які перебувають

всередині інституції, підштовхують до того, аби взяти участь в її критиці. Тим самим митець в певному сенсі перекладає з себе відповідальність за критику.

Якщо Ханс Хааке поєднував практики партисипативного мистецтва з інституційною критикою задля акцентування на прихованих політичних аспектах діяльності музейної інституції, то Андреа Фрейзер у своїй відомій роботі-перформансі «Музейні цікавинки. Розмова в галереї» (1989) змістила фокус на прихованих ідеологічних механізмах мистецької установи. У цій роботі, яка була продемонстрована в Філадельфійському музеї мистецтв, Фрейзер видавала себе за музейного гіда на ім'я «Джейн Калстон». Фрейзер, або ж Калстон, представила звичайну екскурсію в вигляді абсурдистського дійства, де об'єктами її уваги та детальних описів були не артефакти, представлені в музеї, а звичайний кафетерій, сувенірна крамниця, і навіть вбиральня. За допомогою персонажа Калстон, яка уособлювала собою заможну волонтерку-аматорку з «дозвіллям, економічним і культурним капіталом, що визначає клас меценатів музею» [7, с. 107], Фрейзер підкреслила взаємозв'язки між смаком і класом, приватною філантропією та державною політикою у музейній діяльності. Як і у випадку з роботою Хааке, глядачі не очікували, і не знали, що братимуть участь в роботі, яка пізніше стане етапною для історії інституційної критики. В перформансі Фрейзер їх участь звелась до емоційної та інтелектуальної реакції, які в підсумку тали частиною роботи, яка була знята на відео.

Незвичайний спосіб саботажу функції інституції, як контролера, який визначає що є мистецтвом, а що ні, і хто є художником, а хто – ні, демонструє в своїх роботах «Без назви (Безкоштовно)» (1992) та «Без назви (Завтра буде інший день)» (1996) художник Рікріт Тіраванія. У першій роботі Тіраванія перетворив галерею на кухню, і подавав відвідувачам каррі. Спільна трапеза та спілкування в галереї заміняли собою мистецтво. В іншій роботі митець встановив дерев'яну реконструкцію своєї квартири в галереї, яка була відкрита для відвідувачів 24 години на добу. Відвідувачів

заохочували заходити в приміщення, щоб готувати, спати, митися і взагалі відпочивати. Ця робота буквально втілювала постмодерністський принцип, згідно з яким твори мистецтва існують лише в момент сприйняття.

З однієї сторони, роботи Тіраванії, коли влаштовують підміну об'єктів мистецтва безпредметними соціальними відносинами, безперечно порушують традиції виставкового простору, протистоять комерціалізації, і дають можливість переосмислити звичні функції галереї та музеїв. Ці задачі в певному сенсі має перед собою і інституційна критика. Однак, як влучно зауважила Клер Бішоп, в роботах Тіраванії певним чином закладена нейтралізація критики. Ханс Хааке і Андреа Фрейзер залучали глядачів до своїх робіт аби підкреслити чи ж просто виявити приховані економічні чи політичні механізми діяльності інституцій. Натомість роботи Тіраванії можуть сприйматися цими інституціями як певний символ відкритості та інклюзивності.

Висновки. Роботи Хааке, Фрейзер та Тіраванії кожна в свій спосіб демонструють стратегії взаємодії партисипативного мистецтва та інституційної критики. Робота Хааке «Опитування в Музеї сучасного мистецтва» є своїм характером конфронтаційною та викривальною, а роль глядачів зведена до функції, які є інструментом викриття. Робота Фрейзер «Музейні цікавинки. Розмова в галереї» за своїм змістом є більш іронічною та дискурсивною, що певною мірою властиву перформансу як мистецькій формі. Саме в формі дискурсу відбувається залучення глядачів та відбувається деструкція мови та ритуалів інституції. І нарешті третю траєкторію в своїх двох роботах розкриває Рікріт Тіраванія, який залучає глядачів для співтворення робіт з метою не викривання та дискусії, а встановленню альтернативних соціальних відносин в інституційній структурі. Використання партисипативної критики в певному сенсі викриває головний парадокс інституційної критики – Хааке і Фрейзер долучали до своїх проєктів аудиторію аби протистояти інституціям, проте стверджуючись в соціальній взаємодії ці роботи самі по собі поглинались інституціями, які були поставлені під сумнів, і зрештою роботи ставали

«інституційними», навіть якщо умовно відбувалась реконфігурація виставкового простору (Тіраванія). З усім тим, партисипативні практики залишаються дієвою формою для критичних проєктів, наприклад в українському

мистецькому контексті. Зокрема перспективним для аналізу є з'ясування перетину партисипативних практик з інституційною критикою в діяльностях групи Р.Е.П., групи SOSka або ж «Відкритої групи».

Література:

1. Kaprow A. Notes on the Elimination of the Audience. Participation. Documents of contemporary art. Cambridge, MA: Whitechapel and The MIT Press, 2006. P. 102–104.
2. Bourriaud N. Relational Aesthetics. Dijon: Les presses du réel, 2002. 40 p.
3. Kester G. Dialogical Aesthetics: A Critical Framework for Littoral Art, 1999/2000. URL: <https://www.variant.org.uk/9texts/KesterSupplement.html> (дата звернення: 23.08.2025).
4. Bishop C. Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London: Verso, 2012, 383 p.
5. Buchloh B. H. D. Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. *October*. Vol. 55. 1990. P. 105–143. <https://doi.org/10.2307/778941> (дата звернення: 23.08.2025).
6. Ramsden, M. On Practice / ed. Alberro, A. and Stimson, B. Institutional Critique – An Anthology of Artists' Writings. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2009. P. 170–205
7. Fraser A. Museum Highlights: A Gallery Talk. *October*. Vol. 57. 1991. P. 104–122. <https://doi.org/10.2307/778874> (дата звернення: 23.08.2025).

References:

1. Kaprow, A. (2006). Notes on the Elimination of the Audience. Participation. Documents of contemporary art. Cambridge, MA: Whitechapel and The MIT Press. 102–104.
2. Bourriaud, N. (2002). Relational Aesthetics. Dijon: Les presses du réel.
3. Kester, G. (1999/2000). Dialogical Aesthetics: A Critical Framework for Littoral Art. Retrieved from: <https://www.variant.org.uk/9texts/KesterSupplement.html> (дата звернення: 23.08.2025).
4. Bishop, C. (2012). Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London: Verso.
5. Buchloh, B. H. D. (1990). Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. *October*, 55, 105–143. <https://doi.org/10.2307/778941>
6. Ramsden, M. (2009). On Practice / ed. Alberro, A. and Stimson, B. Institutional Critique – An Anthology of Artists' Writings. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press: 170–205.
7. Fraser A. (1991). Museum Highlights: A Gallery Talk. *October*, 57, 104–122. <https://doi.org/10.2307/778874>

Стаття надійшла: 29.08.2025

Прийнято: 15.09.2025

Опубліковано: 10.10.2025

УДК 7.04+655.4+355+37.013.3

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.4.15>**Струс Андрій Степанович,**

аспірант кафедри візуального дизайну і мистецтва

Національного університету «Львівська політехніка»

ORCID ID: 0009-0008-4691-0647

strus2000a@gmail.com

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ АНАЛІЗУ ВІЗУАЛЬНОЇ МОВИ ВОЄННОГО ПЛАКАТУ

У статті розглянуто теоретико-методологічні засади аналізу візуальної мови воєнного плаката як форми візуальної комунікації, що функціонує в умовах надзвичайної соціально-політичної напруги. Розкрито роль воєнного плаката як інструменту візуального впливу, мобілізації та формування колективних уявлень про ідентичність, цінності та антагонізми часу, що забезпечує ефективність його комунікативного впливу. Стаття має теоретичний характер і спрямована на узагальнення та систематизацію наукових підходів до аналізу візуальної мови воєнного плаката як феномена візуальної комунікації. Теоретичні засади дослідження визначають основоположні наукові концепції, які забезпечують розуміння сутності об'єкта дослідження – візуальної мови воєнного плаката. Теоретичне підґрунтя аналізу становлять наукові концепції семиотики, теорії візуальної комунікації, культурологічні інтерпретації візуальних знакових систем, а також теорії пропаганди. Метою статті є окреслення наукових підходів до інтерпретації візуальної мови воєнного плаката, визначення інструментарію її аналізу та систематизація методів, що дозволяють досліджувати цілісну структуру візуального повідомлення у його соціокультурному контексті. Визначення ефективних методів аналізу а також формування дослідницької моделі аналізу плакатів сприяють об'єктивному осмисленню образотворчих рішень, типографіки, кольорової та композиційної систем як знакових конструкцій. Особливу увагу приділено поєднанню семиотичного, візуально-структурного, іконографічного аналізу як міждисциплінарному комплексу, здатному відобразити як естетичний, так і пропагандистський потенціал плакату. Дослідження дозволило глибше зрозуміти механізми формування дієвих комунікативних візуальних образів у плакатному дизайні, їхнє культурне кодування та функціонування у контексті війни, ідентичності та суспільної пам'яті.

Ключові слова: плакат, дослідницька модель, візуальна комунікація, теоретико-методологічні засади, війна, пропаганда, дизайн.

Strus Andrii. THEORETICAL AND METHODOLOGICAL FOUNDATIONS FOR THE ANALYSIS OF THE VISUAL LANGUAGE OF WARTIME POSTERS

The article examines the theoretical and methodological foundations for analyzing the graphic language of wartime posters as a form of visual communication operating under conditions of extreme socio-political tension. It explores the role of the wartime poster as a tool of visual influence, mobilization and formation of collective representations of identity, values, and antagonisms, which ensures the effectiveness of its communicative impact. The article is theoretical in nature and is aimed at generalizing and systematizing scientific approaches to the analysis of the visual language of the war poster as a phenomenon of visual communication. The theoretical foundations of the study determine the fundamental scientific concepts that provide an understanding of the essence of the object of study – the visual language of the war poster. The theoretical framework is based on concepts from semiotics, visual communication theory, cultural interpretations of visual sign systems, and propaganda theory. The aim of the article is to outline scholarly approaches to interpreting the graphic language of wartime posters, to define analytical tools, and to systematize methods for studying the holistic structure of visual messages within their sociocultural context. The identification of effective analytical methods and the development of a research model for poster analysis contribute to an objective understanding of visual solutions, typography, color, and compositional systems as sign-based constructs. Particular attention is paid to the integration of semiotic, visual-structural, and iconographic analyses as an interdisciplinary approach capable of revealing both the aesthetic and propagandistic potential of the poster. The research enables a deeper understanding of the mechanisms of constructing effective visual communication images in poster design, their cultural coding, and their functioning in the context of war, identity, and collective memory.

Key words: poster, research model, visual communication, theoretical and methodological framework, war, propaganda, design.

Вступ. У періоди суспільних трансформацій і політичних криз комунікаційні інструменти набувають особливої стратегічної значущості. Воєнний плакат, як візуально-комунікативна форма масового звернення, посідає одне з ключових місць серед засобів візуальної мобілізації, ідеологічного впливу та формування колективної ідентичності. Упродовж XX ст. він не лише супроводжував глобальні військово-політичні події, але й суттєво впливав на настрій суспільства, посилюючи або, навпаки, послаблюючи моральний дух населення. Візуальні повідомлення, сконцентровані у плакатному форматі, поєднують художні прийоми, типографічні засоби, знакові системи й символічні коди, що дозволяє говорити про воєнний плакат як про складне мультимодальне явище, яке функціонує на перетині мистецтва, дизайну, політики та соціальної психології. Його графічна мова це не лише сукупність зображальних елементів, а сформована структура візуального впливу, що реалізується через чітку композицію, лаконічну типографіку та семантичну насиченість образів.

Актуальність вивчення візуальної мови воєнного плаката зумовлена потребою у системному аналізі візуальних стратегій, які застосовуються для впливу на суспільну свідомість у межах інформаційного протистояння. У добу медіатизованої війни, коли візуальна інформація поширюється з надзвичайною швидкістю, методичне осмислення форм і принципів комунікації через плакатне зображення є важливим для розуміння механізмів масового переконання. Таким чином, дане дослідження спрямоване на теоретичне обґрунтування та методологічну структуру підходів до аналізу візуальної мови воєнного плаката, з урахуванням його семіотичних, комунікативних та дизайнерських параметрів. Це дозволяє не лише окреслити інструментарій дослідження, а й створити підґрунтя для подальшої інтерпретації плакату як соціокультурного феномена, що формує і транслює ідеологічні наративи в умовах війни.

Метою статті є систематизація та обґрунтування підходів до аналізу візуальної мови

воєнного плаката, що дозволяють розглядати його не лише як художній артефакт, а як візуально-комунікативний механізм із соціокультурним і політичним навантаженням. У цьому контексті важливо враховувати як семіотичну природу візуального повідомлення, так і дизайнерську логіку побудови образу, його типологію, стильові характеристики та контекстуальні умови сприйняття.

Матеріали та методи. Стаття має теоретичний характер і спрямована на узагальнення та систематизацію наукових підходів до аналізу візуальної мови воєнного плаката як феномена візуальної комунікації. Теоретичні засади дослідження визначають основоположні наукові концепції, які забезпечують розуміння сутності об'єкта дослідження – візуальної мови воєнного плаката. Вони формують понятійно-категоріальний апарат, визначають рамки аналізу, типологію явища, природу його функціонування у візуальній культурі. Застосування теоретичних засад необхідне для формалізації підходу до дослідження образотворчих структур; інтерпретації візуальних і текстових компонентів плаката як цілісної системи; встановлення зв'язку між візуальним контентом і соціокультурним контекстом; визначення механізмів знаковості, візуальної риторики, впливу на свідомість аудиторії. Методичні засади є тим «інструментальним полем», що дозволяє реалізувати дослідницьку мету на практиці, забезпечити верифікованість результатів та їх наукову доказовість.

Наукову основу дослідження становить література з галузей семіотики, теорії комунікації, культурології, мистецтвознавства, теорії дизайну. Зокрема, враховано концепції Р. Барта [14], У. Еко [17], Г. Мітчелла [27], Р. Арнхейма [11], Н. Мірзоеф [26], Ж. Бодріяра [15] та інших які дозволяють здійснити міждисциплінарне обґрунтування підходів до аналізу візуальних елементів плакату як об'єкту комунікації. Методологічну базу дослідження становлять загальнонаукові методи аналізу, синтезу, порівняння та узагальнення, що забезпечують системність і послідовність теоретичного розгляду об'єкта. Відтак, ми можемо сформувати аналітико-інтерпретативний

підхід, що дозволить побудувати комплексну дослідницьку модель аналізу візуальної мови воєнного плаката. Зокрема, у статті застосовано семіотичний підхід для виявлення структурних і символічних механізмів візуальної мови; дискурсивний підхід використано для аналізу плакату як елемента ідеологічного та політичного дискурсу; культурологічний підхід застосовано з метою інтерпретації плакату в контексті соціокультурної динаміки; для вивчення механізмів впливу зображення на свідомість аудиторії застосовано візуально-комунікативний підхід; дизайнерський підхід використано для характеристики композиційних, типографічних та стилістичних рішень, що формують структуру візуального посилу. Основна увага зосереджена на описі методичних інструментів, які можуть бути ефективними у фаховому дослідженні візуальної мови воєнного плаката в подальших емпіричних студіях. Поєднання зазначених підходів дозволяє сформувати цілісну методологічну платформу для аналізу складного мультимедіального візуального повідомлення в умовах воєнного дискурсу.

Результати. Воєнний плакат, що історично сформувався як засіб мобілізації, пропаганди та візуального впливу в умовах воєнних конфліктів і військових протистоянь, поєднує у своїй структурі образотворчі, типографічні й вербальні елементи, підпорядковані цілісному комунікативному завданню. Його графічна мова ґрунтується на системі візуальних знаків, символів, композиційних рішень, колористичних акцентів і типографічних композицій, спрямованих на формування певного психологічного впливу на масову аудиторію. У сучасному гуманітарному дискурсі зростає інтерес до вивчення механізмів візуального впливу, особливо в умовах кризових і воєнних подій, що потребує переосмислення засобів вираження в плакатному мистецтві і загалом, у нових сучасних медіа форматах. Оскільки плакат й нові його медійні форми є синтетичною формою візуального повідомлення, що активно функціонує в інформаційному просторі, актуальним постає завдання окреслення теоретичних основ та методичного інструментарію для його дослідження та побудови

дослідницької моделі, за якою в подальшому можна буде здійснювати аналіз плакатів.

Формування теоретико-методичних засад аналізу об'єктів візуального дизайну, зокрема плакатного мистецтва, ґрунтується як на класичних, так і на новітніх підходах світових і українських дослідників. Теоретичне підґрунтя теми забезпечується через дослідження теорії візуальної комунікації, семіотики візуального мистецтва, культурологічних інтерпретацій візуальних наративів, теорії пропаганди та масового впливу.

Фундаментальні засади розуміння візуальної комунікації як процесу передачі змісту візуальними засобами сформульовано у працях Р. Арнхейма (1997) [11], Р. Лангенфельдс (1997) [24], С. Хеллера (2014) [21], Х. Фраскара (2004) [19]. Дослідник Р. Арнгейм одним із перших обґрунтував ефективність візуального сприймання як бази для комунікації, акцентуючи увагу на ролі кольору, форми, композиції та просторової організації як ключових чинників у передаванні повідомлень [11]. Дослідник Р. Лангенфельдс увиразнює засоби візуальної комунікації – зображення, знаки, образи, типографіку та інфографіку й підкреслює їх універсальність у процесі передачі інформації та формуванні нових культурних кодів [24]. Г. Мітчелл сформулював ідею візуального повороту у гуманітарних науках, розглядаючи образ як автономного комунікатора зі своєю риторикою [27]. Ґрунтовну концептуалізацію принципів комунікативного дизайну запропонував Х. Фраскара, який розглядає його як інструмент цілеспрямованого впливу на свідомість реципієнта, структурований навколо функцій інформування, переконання й естетичного формування сприйняття через оптимально сформовану візуальну мову [19]. У роботі К. Сміта, С. Моріарті, К. Кеннеді, Г. Варбатіса (2004) запропоновано аналітичну модель візуальної комунікації, яка поєднує семіотичні, естетичні та психологічні аспекти, що особливо є цінним для аналізу об'єктів з ідеологічним змістом, таких як воєнні плакати [30]. Дослідники М. Девіс та Й. Хант (2017) акцентують на переході від дизайну об'єктів до дизайну досвіду, що є важливим для сучасної рефлексії ролі плаката як засобу

впливу в умовах соціальних і воєнних трансформацій [16]. Питання візуального впливу розкриваються також у працях Г. Армстронг (2009), Дж. Болдуїна та Л. Робертс (2006). Г. Армстронг аналізує ключові теоретичні підходи до графічного дизайну, висвітлюючи еволюцію дизайнерського мислення крізь призму взаємодії тексту та зображення, зміни парадигм візуальної культури та роль дизайнера як культурного комунікатора [12]. Дж. Болдуїн та Л. Робертс окреслюють нові виміри проектного мислення у сфері візуальних комунікацій та увиразнюють інструментарій і засоби візуальної мови, акцентуючи на концептуальності дизайну та зростанні його соціальної відповідальності [13]. Таке розуміння дозволяє інтерпретувати плакат як носій інформації та як інструмент ідеологічного формування суспільної свідомості. Також, для глибшого аналізу візуальної мови воєнного плакату важливим є залучення семіотичного підходу, що дозволяє розглядати візуальне зображення як систему знаків зі складною структурою значення.

Семіотичний аналіз, започаткований у візуальному мистецтві завдяки роботам Р. Барта та У. Еко надає інструменти для розрізнення поверхневих (денотативних) і прихованих (конотативних, ідеологічних) рівнів інтерпретації зображення. У роботі Р. Барта «*Rhetoric of the Image*» сформульовано базову модель візуального повідомлення, де поєднуються лінгвістичні та іконографічні коди, що функціонують одночасно як підказки до тлумачення і як механізми впливу [14]. У. Еко у роботі «*A Theory of Semiotics*» (1976) розвинув уявлення про відкритість знака до множинності інтерпретацій, наголошуючи на ролі культурного контексту, коду та інтерпретанта у процесі смислотворення [17]. Обидва підходи є релевантними для осмислення візуальної мови плакату як складної знакової системи, що водночас виконує комунікативну, ідеологічну та естетичну функції. Вони дозволяють виявити приховані наративи, візуальні тропи та ідеологічні настанови, що зашифровані в композиційних рішеннях, шрифтах, кольорових акцентах та символах воєнного плакату. Особливо цінним є застосування семіотичних методів для

аналізу візуального конструювання цілої системи бінарних опозицій, які використовуються для ідеологічного структурування повідомлення, наприклад, дихотомії «герой – ворог» через позу, колір, атрибути, міміку та символи, що формують чітке емоційне розмежування між позитивним і негативним персонажем, закріплюючи відповідні настанови у суспільній свідомості. Такий підхід є особливо цінним для аналізу візуальних артефактів у контексті соціальних і політичних трансформацій, де плакат виступає не лише носієм інформації, а й інструментом впливу на колективну свідомість.

Дослідниця Дж. Роуз (2007) інтерпретує образи крізь призму культурної репрезентації та влади. Її підхід акцентує на необхідності врахування соціального контексту створення і сприйняття зображення, що є ключовим для аналізу візуальних стратегій у часи кризи або війни [29]. Таким чином, методологія Г. Роуз дозволяє поєднати аналіз візуальної форми з критичним осмисленням соціокультурної ролі зображень. Г. Крес та Т. ван Люен (1996) розробили соціосеміотичний підхід до аналізу у візуальному дискурсі. Автори розглядають візуальні образи як «тексти», що читаються через граматику – сукупність соціально сконструйованих засобів створення значень. На прикладах від дитячих малюнків та ілюстрацій у підручниках до фотожурналістики, образотворчого мистецтва та тривимірних форм, автори допомагають усвідомити, як візуальні елементи виводять значення і впливають на сприйняття, що особливо важливо для аналізу візуальної мови воєнного плакату. Вони підкреслюють, що зображення, як і мова, функціонують у суспільстві за певними кодами, які визначаються соціальними практиками та ідеологією часу, відтак візуальні тексти завжди несуть смисли, сформовані культурними та політичними контекстами [23]. Цей підхід дозволяє нам досліджувати, як воєнний плакат конструює певні наративи, формує ставлення та впливає на свідомість аудиторії через композицію, колір, перспективу та інші візуальні елементи, що разом створюють мовний простір образу.

Символіка, що виникає у межах військової культури, відіграє ключову роль у формуванні

візуальної мови воєнного плаката. Її значення виходить за межі декоративного елементу, адже вона репрезентує владу, належність, ідентичність та ієрархію. У сучасних теоретичних підходах військова символіка розглядається як багатошарова знакова система, здатна транслювати не лише приналежність до певної сили чи структури, а й ідеологічне навантаження, емоційну мобілізацію та історичну пам'ять. Особливої уваги потребує розуміння того, як «візуальні коди» – прапори, герби, шеврони, кольорові рішення вбудовуються у плакатну композицію, створюючи образ ворога чи героя, що впливає на масову свідомість. Цінні аналітичні підходи до аналізу ідеологічного змісту візуальних повідомлень пропонує британський дослідник візуальної культури Н. Мірзоєф. Він розробляє поняття «візуальності війни» (visuality of war), під яким розуміє політичну стратегію формування суспільного бачення конфлікту через систему візуальних образів і знаків. Символіка представлена як уніформа, прапори, шеврони, кольори тощо виступає інструментом контролю за тим, як саме «бачиться» війна суспільству [27]. Влада не просто створює візуальні коди, а нав'язує спосіб бачення через них, відтак, військова візуальна мова, включно з плакатами, виконує не лише інформаційну чи емоційну функцію, а й формує політичне «поле зору». Такий підхід дозволяє глибше інтерпретувати сучасний воєнний плакат як засіб пропаганди, мобілізації та візуальної репрезентації національної ідентичності в умовах конфлікту.

У монографії С. Хеллера військова та політична символіка аналізується як візуальна стратегія впливу, що активно використовувалась у пропагандистських плакатах, формуючи уявлення про владу, національну ідентичність та ворога. Цей підхід дозволяє краще зрозуміти, як військова візуальна мова функціонує у плакатному дизайні, особливо у контексті мобілізації, ідеологічної трансляції та культурної пам'яті [22].

Для формування теоретико-методологічних засад аналізу візуальних наративів та масового впливу у контексті воєнного плакату важливими є праці С. Холла,

Е. Ноеле-Нойман, Ж. Елюля та Г. Лассуела. С. Холл, розробляючи концепції кодування і декодування медіаповідомлень, дає змогу зрозуміти, як візуальні образи кодуються творцями й інтерпретуються аудиторією, враховуючи культурний та соціальний контекст [20]. Теорія «спіралі мовчання» Е. Ноеле-Нойман допомагає проаналізувати механізми суспільної підтримки або відторгнення певних ідей через візуальні повідомлення, що особливо важливо в умовах інформаційних воєн і пропаганди [28]. Ж. Елюль пропонує глибоке розуміння природи пропаганди та способів її масового впливу, що актуально при вивченні ідеологічних функцій воєнного плакату [18]. Модель комунікації Г. Лассуела дозволяє систематизувати аналіз процесу передачі інформації, зосереджуючись на ключових компонентах – хто комунікує, що саме, через які канали, кому і з яким ефектом [25]. Це, власне, і є основою для розуміння ефективності візуальних стратегій впливу. Включення цих підходів забезпечує комплексний підхід до дослідження візуальної мови воєнного плакату як складної соціокультурної та політичної системи. Ж. Бодріяр (1994) розвинув ідеї симулякрів і гіперреальності, наголошуючи на тому, що сучасні мас-медіа створюють копії реальності, які можуть замінювати або викривляти справжні соціальні процеси, тим самим формуючи нові культурні наративи та ідеологеми [15]. Врахування цих теорій є необхідним для комплексного аналізу візуального дискурсу воєнного плакату, який не лише передає інформацію, але й впливає на масову свідомість, конструюючи образ ворога, героїзму чи солідарності.

В українському науковому дискурсі теоретичні основи у галузі плакату як засобу візуальної комунікації та графічних знакових систем заклали дослідження О. Гладун (2012, 2018), О. Квітки (2014), В. Косіва (2019), О. Борисенко (2019), Н. Скляренко (2023). Цінним є дослідження О. Квітки, що розглядає морфологію і функцію графічних знаків в дизайні візуальних комунікацій [3]. Дослідниця Н. Удріс-Бородавко розглядає графічний дизайн як динамічну, самоорганізаційну систему в соціокультурному

просторі, визначаючи його через системно-структурний і функціональний аналіз як засіб трансляції сенсів, індикатор соціальних змін і комунікативний інструмент впливу [10]. І. Ригова та ін. розглядають соціокультурну роль візуальних комунікацій у графічному дизайні [8]. Також, для розуміння проблематики візуальних комунікацій у контексті воєнної тематики важливими є дослідження Л. Легасової (2009), О. Маєвського (2016), Перги, Т та Шевчука, Т. (2017) [5; 6; 7].

Методичні засади необхідні для вивчення об'єкта дослідження згідно з теоретичним обґрунтуванням та передбачають вибір інструментарію аналізу, формування структурної моделі об'єкта дослідження, забезпечують логічну послідовність етапів вивчення, формулювання критеріїв оцінки візуального повідомлення (рис. 1). У межах аналізу візуальної мови воєнного плаката доцільним є використання методів візуально-структурного аналізу (розбір композиції, просторової організації, акцентів), семіотичного аналізу (виявлення знакових систем і їхніх значень),

контент-аналізу текстів і гасел (кількісно-якісна оцінка змісту й мовних структур), іконографічного аналізу (трактування образів у культурному й історичному контексті); емпіричного аналізу (розбір окремих прикладів або серій плакатів); порівняльного аналізу. Методичні засади є тим інструментальним полем, що дозволяє реалізувати дослідницьку мету на практиці та забезпечити верифікованість результатів і їх наукову доказовість.

На основі проаналізованих теоретичних підходів можна сформулювати комплексну модель дослідження візуальної мови воєнного плакату, яка враховує візуальні, соціокультурні, семіотичні та ідеологічні аспекти. Така модель має багаторівневу структуру, що дозволяє інтерпретувати плакат як цілісний комунікативний об'єкт з багатшаровим змістом і впливом (рис. 2). Отже, на візуально-структурному рівні проводиться дослідження формально-пластичних елементів (колір, композиція, типографіка, образ, перспектива, контраст), стилеві та естетичні рішення, визначається функціональна роль візуальної



Рис. 1. Методика аналізу візуальної мови воєнного плакату. На прикладі плакату «Ми всі допомагаємо» (Джерело зображення: <https://peraspera.video.blog/2020/04/02/юрій-лисий-кольорові-плакати-періоду/>)

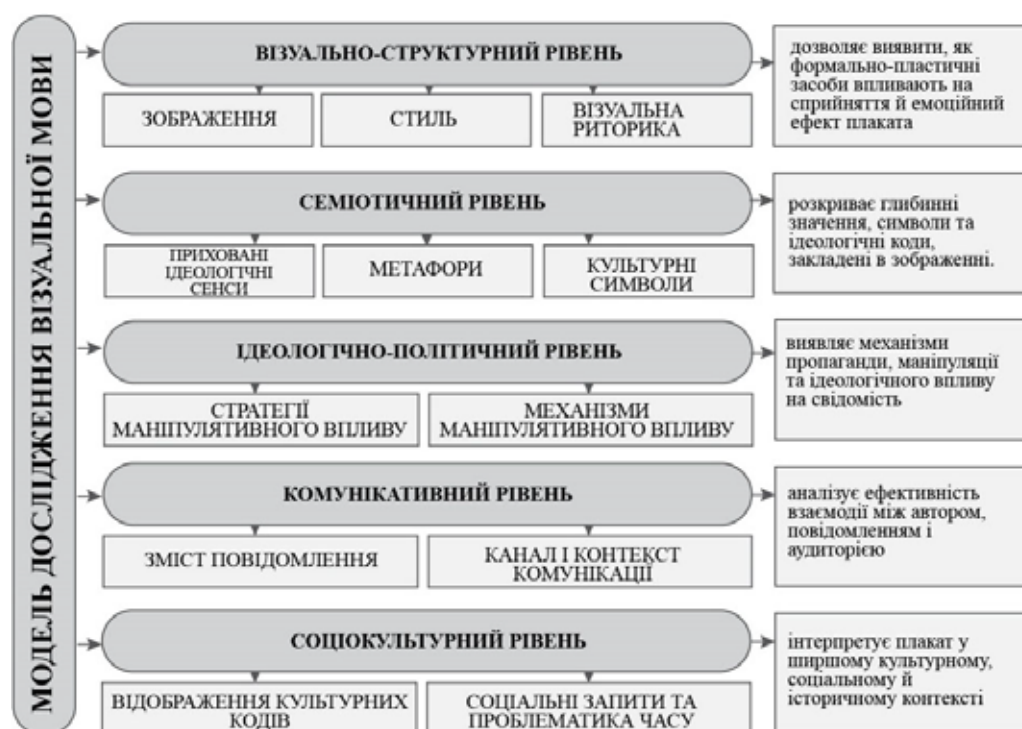


Рис. 2. Модель дослідження візуальної мови воєнного плакату

мови у комунікативному посланні (інформування – переконання – емоційний вплив). На семіотичному рівні інтерпретуються зображення як знакова система, виявляється денотативне (буквальне) та конотативне (приховане, ідеологічне) значення, розшифровуються іконографічні коди та метафори. На ідеологічному та політичному рівнях визначаються ідеологічні посилення, аналізуються механізми пропаганди, маніпуляції, впливу на громадську думку, розглядається воєнний плакат як симулякр – ідеологічна конструкція, яка формує гіперреальність. На комунікативному рівні виявляється зв'язок між комунікатором та повідомленням, через який канал, якою аудиторією, з яким ефектом. Також, аналізується плакат як частина ширшого інформаційного дискурсу. На соціокультурному та критичному рівнях зображення інтерпретуються у контексті культурних репрезентацій, влади, гендеру, національної ідентичності; також, враховується соціальний, історичний і політичний контекст; досліджується вплив на масову свідомість.

Загалом, сформована модель дає змогу аналізувати плакат як візуальний текст, що одночасно інформує, переконує, репрезентує

ідеологію, формує колективну ідентичність, візуалізує політичну реальність. Дослідницька модель забезпечує міждисциплінарний підхід, поєднуючи дизайн, семіотику, культурологію, комунікаційні студії та соціальну психологію.

Висновки. У роботі доведено важливість формування дослідницької моделі на основі теоретичних та методологічних засад задля ефективного аналізу візуальних повідомлень трансльованих воєнним плакатом. Запропонована модель аналізу воєнного плакату ґрунтується на міждисциплінарному підході, який об'єднує досягнення візуальних студій, семіотики, комунікаційної теорії, культурології та соціальної психології. Вона дозволяє досліднику системно аналізувати плакат як візуальний текст, що має комплексну структуру та багаторівневу функціональність. Окреслено п'ять рівнів дослідження, зокрема, візуально-структурний, що дає змогу охопити формально-пластичні особливості зображення, стилістичні прийоми та візуальну риторіку, через які реалізується комунікативне послання; семіотичний рівень, що розкриває приховані ідеологічні сенси, закодовані у знакових системах, метафорах і культурних

символах; ідеологічно-політичний рівень, що дозволяє виявити стратегії та механізми маніпулятивного впливу на масову свідомість; комунікативний рівень, що забезпечує розуміння плакату в контексті моделі масової комунікації та соціокультурний рівень, що пропонує інтерпретацію візуального повідомлення у контексті конкретного історичного

моменту. Таким чином, ця модель є дієвим інструментом аналізу як історичних, так і сучасних візуальних артефактів воєнної пропаганди. Актуальність моделі зростає в умовах сучасних гібридних конфліктів і інформаційних воєн, де візуальна комунікація відіграє ключову роль у формуванні громадської думки та мобілізації соціальних дій.

Література:

1. Гладун О. Український плакат: етапи розвитку візуально-пластичної мови. *Сучасне мистецтво*. 2018. № 14. С. 115–122.
2. Гладун О. Візуальна мова графічного дизайну як комунікативна знакова система. *Вісник ХДАДМ*. 2012. № 15. С. 11–14.
3. Квітка, О. Морфологія і функція графічних знаків в дизайні візуальних комунікацій : автореф. дис. ... канд.мист.: 17.00.07, Харків, 2014. 20 с.
4. Косів В. Українська ідентичність у графічному дизайні: монографія. Київ : Родовід, 2019. 240 с.
5. Легасова Л. Світові війни мовою плаката. *Вісник Книжкової палати*. 2009. № 9. С. 49–50.
6. Маєвський О. Політичний плакат і карикатура як засоби ідеологічної боротьби в Україні 1939–1945 рр. : дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01. Інститут історії України НАН України. Київ, 2016. 311 с.
7. Перга, Т., Шевчук, Т. Вплив воєнної пропаганди на британське суспільство під час Першої світової війни. *Сторінки історії: збірник наукових праць*. 2017. № 43. С. 59–66.
8. Ринова І. та ін. Роль соціокультурної візуальної комунікації у графічному дизайні та рекламі. *Гуманітарні дослідження*. 2023. № 1. С. 65–75.
9. Склярєнко Н. Дизайн системи візуальних комунікацій: теоретичні основи та проєктні концепції сталого розвитку : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.07. Київ, 2023. 605 с.
10. Удріс-Бородавко Н. Системний підхід до вивчення явища графічного дизайну. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2025. Вип. 1. С. 199–208.
11. Arnheim R. Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1997. 520 p.
12. Armstrong H. Graphic Design Theory: Readings from the Field. San Francisco: Chronicle Books, 2009.
13. Baldwin J., Roberts L. Visual Communication: From Theory to Practice. Lausanne: AVA Academia, 2006.
14. Barthes R. Rhetoric of the Image. In Image, Music, Text (trans. Stephen Heath). London: Fontana Press, 1977.
15. Baudrillard J. Simulacra and Simulation (S. F. Glaser, Trans.). Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1994.
16. Davis M., & Hunt J. Visual Communication Design: An Introduction to Design Concepts in Everyday Experience. London: Bloomsbury Publishing, 2017.
17. Eco U. A Theory of Semiotics. Bloomington; Indianapolis : Indiana University Press, 1976. 368 с.
18. Ellul J. Propaganda: The formation of men's attitudes (K. Kellen & J. Lerner, Trans.). New York, NY: Vintage Books, 2021.
19. Frascara J. Communication Design: Principles, Methods and Practice. New York: Allworth Press, 2004.
20. Hall S. Encoding/decoding. In Hall, S., Hobson, D., Lowe, A., & Willis, P. (Eds.), Culture, Media, Language (pp. 128–138). London: Routledge, 1980.
21. Heller S. Design Literacy: Understanding Graphic Design. New York: Allworth Press, 2014.
22. Heller S. Iron Fists: Branding the 20th-Century Totalitarian State. Phaidon Press, 2004.
23. Kress G., van Leeuwen T. Reading Images: The Grammar of Visual Design (2nd ed.). London: Routledge, 2006.
24. Langenfelds R. Visual Design. Teame Publishing, 1997.
25. Lasswell H. D. The structure and function of communication in society. In L. Bryson (Ed.), The Communication of Ideas (pp. 37–51). New York: Harper & Brothers.
26. Mirzoeff N. An Introduction to Visual Culture (2nd ed.). London: Routledge, 2009.
27. Mitchell W. J. T. Picture theory: Essays on verbal and visual representation. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1994.
28. Noelle-Neumann E. The Spiral of Silence: Public Opinion – Our Social Skin. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

29. Rose G. Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials (2nd ed.). London: SAGE Publications, 2007.

30. Smith K. L., Moriarty S., Kenney K., Barbatsis G. Handbook of Visual Communication: Theory, Methods, and Media, Routledge, 2004. 624 p

References:

1. Hladun, O. (2018). Ukrainskyi plakat: etapy rozvytku vizualno-plastychnoi movy [Ukrainian poster: stages of development of visual and plastic language]. *Zbirnyk naukovykh prats. Suchasne mystetstvo*, 14, 115–122. [in Ukrainian].

2. Hladun, O. (2012). Vizualna mova hrafichnoho dyzainu yak komunikatyvna znakova systema [The visual language of graphic design as a communicative sign system]. *Visnyk KhDADM*, 15, 11–14. [in Ukrainian].

3. Kvitka, O. (2014). Morfolohiia i funktsiia hrafichnykh znakiv v dyzaini vizualnykh komunikatsii [Morphology and function of graphic signs in visual communication design] (Author's abstract of candidate's thesis in art studies, 17.00.07). Kharkiv. 20 p. [in Ukrainian].

4. Kosiv, V. (2019). Ukrainska identychnist u hrafichnomu dyzaini: monohrafiia [Ukrainian identity in graphic design: monograph]. Kyiv: Rodovid. [in Ukrainian].

5. Lehasova, L. (2009). Svitovi viiny movoiu plakata [World wars in the language of the poster]. *Visnyk Knyzhkovoï palaty*, 9, 49–50. [in Ukrainian].

6. Maievskyi, O. (2016). Politychnyi plakat i karykatura yak zasoby ideolohichnoi borotby v Ukraini 1939–1945 rr. [Political poster and caricature as means of ideological struggle in Ukraine, 1939–1945] (Dysertatsiia kandydata istorichnykh nauk, Instytut istorii Ukrainy NAN Ukrainy). Kyiv. [in Ukrainian].

7. Perha, T., & Shevchuk, T. (2017). Vplyv voiennoi propahandy na brytanske suspilstvo pid chas Pershoi svitovoi viiny [The influence of war propaganda on British society during the First World War]. *Storinky istorii: Zbirnyk naukovykh prats*, 43, 59–66. [in Ukrainian].

8. Ryzhova, I., et al. (2023). Rol sotsiokulturnoi vizualnoi komunikatsii u hrafichnomu dyzaini ta reklami [The role of sociocultural visual communication in graphic design and advertising]. *Humanitarni doslidzhennia*, 1, 65–75. [in Ukrainian].

9. Skliarenko, N. (2023). Dyvain systemy vizualnykh komunikatsii: teoretychni osnovy ta proiektni kontseptsii staloho rozvytku [Design of the visual communication system: theoretical foundations and project concepts of sustainable development] (Dysertatsiia doktora mystetstvoznavstva, 17.00.07). Kyiv. [in Ukrainian].

10. Udris-Borodavko, N. (2025). Systemnyi pidkhid do vyvchennia yavlyshcha hrafichnoho dyzainu [A systemic approach to studying the phenomenon of graphic design]. *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs*, 1, 199–208. [in Ukrainian].

11. Arnheim, R. (1997). Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 520 p.

12. Armstrong, H. (2009). Graphic Design Theory: Readings from the Field. San Francisco: Chronicle Books.

13. Baldwin, J., & Roberts, L. (2006). Visual Communication: From Theory to Practice. Lausanne: AVA Academia.

14. Barthes, R. (1977). Rhetoric of the Image. In Image, Music, Text (trans. Stephen Heath). London: Fontana Press.

15. Baudrillard, J. (1994). Simulacra and Simulation (S. F. Glaser, Trans.). Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.

16. Davis, M., & Hunt, J. (2017). Visual Communication Design: An Introduction to Design Concepts in Everyday Experience. London: Bloomsbury Publishing.

17. Eco U. A Theory of Semiotics. Bloomington; Indianapolis : Indiana University Press, 1976. 368 c.

18. Ellul, J. (2021). Propaganda: The formation of men's attitudes (K. Kellen & J. Lerner, Trans.). New York, NY: Vintage Books.

19. Frascara, J. (2004). Communication Design: Principles, Methods and Practice. New York: Allworth Press.

20. Hall, S. (1980). Encoding/decoding. In Hall, S., Hobson, D., Lowe, A., & Willis, P. (Eds.), Culture, Media, Language (pp. 128–138). London: Routledge.

21. Heller, S. (2014). Design Literacy: Understanding Graphic Design. New York: Allworth Press.

22. Heller, S. (2004). Iron Fists: Branding the 20th-Century Totalitarian State. Phaidon Press.

23. Kress, G., & van Leeuwen, T. (2006). Reading Images: The Grammar of Visual Design (2nd ed.). London: Routledge.

24. Langenfelds, R. (1997). Visual Design. Teame Publishing.

25. Lasswell, H. D. (1948). The structure and function of communication in society. In L. Bryson (Ed.), The Communication of Ideas (pp. 37–51). New York: Harper & Brothers.

26. Mirzoeff, N. (2009). *An Introduction to Visual Culture* (2nd ed.). London: Routledge.
27. Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
28. Noelle-Neumann, E. (1984). *The Spiral of Silence: Public Opinion – Our Social Skin*. Chicago: University of Chicago Press.
29. Rose, G. (2007). *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials* (2nd ed.). London: SAGE Publications.
30. Smith, K. L., Moriarty, S., Kenney, K., Barbatsis, G., 2004. *Handbook of Visual Communication: Theory, Methods, and Media*, Routledge, 624 p.

Стаття надійшла: 10.07.2025

Прийнято: 12.08.2025

Опубліковано: 10.10.2025

УДК 355.422-051:[364-785.14:615-029:7](477.86-21)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.4.16>**Чмелик Ірина Василівна,**

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва

Карпатського національного університету імені Василя Стефаника

ORCID ID: 0000-0001-8352-6873

iryna.chmelyk@pnu.edu.ua

**АРТ-ПРАКТИКИ ЯК ЧИННИК АДАПТАЦІЇ ТА ВІДНОВЛЕННЯ
ЗАХИСНИКІВ (НА ПРИКЛАДІ ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА)**

У статті розглядається діяльність ветеранських просторів, що функціонують на Івано-Франківщині, метою яких є відновлення та адаптація захисників, зокрема засобами мистецтва. Актуальність проблематики наукової розвідки продовжує низку наукових досліджень, присвячених темам соціальної адаптації захисників, ветеранів, інших соціальних груп, що мають певні травматичні досвіди через війну росії в Україні. Якщо до повномасштабного вторгнення на території області діяло кілька таких центрів, якими в основному опікувалися окремі ініціатори на волонтерських засадах та благодійні фонди, то з початком гострої фази російсько-української війни цей процес значно активізувався. Нині діяльність центрів для військових та ветеранів, зокрема тих, що діють в місті та області, має підтримку на рівні державних структур, водночас активне залучення громадських організацій та меценатів продовжує допомагати розвиватися таким установам. Втім, саме творча складова діяльності таких просторів продовжує залишатися ініціативою окремих творчих особистостей, волонтерів, арт-терапевтів.

Метою статті є висвітлення різнопланових креативних подій та ініціатив, що проводяться митцями й волонтерами для військових і ветеранів у місті Івано-Франківську та в області, які спрямовані на соціалізацію захисників та їхню більш гнучку адаптацію до цивільного життя. Потреба створення умов для мистецької діяльності у таких закладах та поза ними є беззаперечною, адже поряд із фізичною та психологічною реабілітацією у комплексі має бути відновлення ментального здоров'я, а також соціалізація й адаптація засобами мистецтва. Різні мистецькі форми мають потужний потенціал як інструменти осмислення травматичних переживань, сприяють підтримці психологічної стійкості, збереженню культурної ідентичності тощо. Саме мистецтво є вагомим чинником адаптації та відновлення військових і ветеранів, де найкраще себе проявляють активні форми – залучення захисників до будь-якого творчого процесу, і така діяльність нині активно впроваджується у відкритих центрах для військових та ветеранів в Івано-Франківську, зокрема «МріяДія» при обласній клінічній лікарні, «Ветераницивільні ПЕТРОС» на Промприладі, «Франко-Гражда» у с.Пороги та ін.

Ключові слова: учасники бойових дій, ветерани, арт-практики, арт-терапія, творчість, візуальне мистецтво, Івано-Франківщина.

Chmelyk Iryna. ART PRACTICES AS A FACTOR OF ADAPTATION AND RECOVERY OF DEFENDERS (ON THE EXAMPLE OF IVANO-FRANKIVSK)

The article examines the activities of spaces for veterans operating in the Ivano-Frankivsk region, the purpose of which is the restoration and adaptation of defenders, in particular through the means of art. If before the full-scale invasion, several such centers operated in the region, which were mainly taken care of by individual initiators on a volunteer basis and charitable foundations, then with the beginning of the acute phase of the Russian-Ukrainian war, this process became significantly more active. Currently, the activities of centers for military personnel and veterans, in particular those operating in the city and region, have support at the level of state structures, while the active involvement of public organizations and patrons continues to help such institutions develop. However, it is the creative component of the activities of such spaces that continues to remain the initiative of individual creative personalities, volunteers, and art therapists.

The purpose of the article is to highlight the diverse creative events and initiatives held by artists and volunteers for military personnel and veterans in the city of Ivano-Frankivsk and the region, which are aimed at the socialization of defenders and their more flexible adaptation to civilian life. The need to create conditions for artistic activity in such institutions and outside them is undeniable, because along with physical and psychological rehabilitation, the complex should include the restoration of mental health, as well as socialization and adaptation through art. Art

itself is a significant factor in the adaptation and recovery of military personnel and veterans, where active forms are best manifested – the involvement of defenders in any creative process, and such activities are currently actively implemented in open centers for military personnel and veterans in Ivano-Frankivsk, in particular "MriyaDiya" at the regional clinical hospital, "Veteranycivilni PETROS" at Promprylad, "Franko-Hrazhda" in the village of Porohy, etc.

Key words: *combatants, veterans, art practitioners, art therapy, creativity, visual art, Ivano-Frankivsk region.*

Вступ. З початком повномасштабної війни загострилася потреба у створенні просторів для військових та ветеранів, де є змога надавати різнопланові послуги, підтримку й допомогу у питаннях правового захисту, медичних консультацій, освітніх, економічних, соціальних та інших потребах, щоб поступово повертати захисників до цивільного життя. З метою допомоги і супроводу військових у різних питаннях і вирішення їхніх проблем по всій Україні створюються реабілітаційні центри та громадські простори, де поряд з іншими консультативними послугами діють творчі майстерні. Арт-терапія набуває дедалі більшого значення серед різних форм реабілітації та відновлення. Саме мистецька складова є вагомим у плані відновлення та адаптації захисників, що може виражатися у відвідуваннях концертів, театральних вистав, фестивалів, мистецьких виставок, літературних презентацій тощо, або у залученні військових до творчого процесу. Різні мистецькі форми мають потужний потенціал як інструменти осмислення травматичних переживань, сприяють підтримці психологічної стійкості, збереженню культурної ідентичності тощо.

Матеріали та метод. Актуальність наукової розвідки зумовлена процесами сучасної історії, подіями війни проти російського окупанта, які породжують соціальні кризові явища і є загрозливими як для окремої особистості так і для українського суспільства загалом. Дослідження продовжує низку наукових праць, присвячених проблемам соціальної адаптації захисників, ветеранів, інших соціальних груп, що мають певні травматичні досвіди через воєнні дії росії в Україні. Тематика статті пов'язана з арттерапевтичними практиками, роль яких в умовах повномасштабної війни з росією значно активізувалася. В умовах кризових явищ значення мистецтва зростає, воно стає ресурсом людської

стійкості, а креативне мислення своєрідним чином трансформує травматичний досвід та є засобом підтримки психічного і ментального здоров'я. Питання арт-практик, їх еволюції, вивчення теоретичних та практичних аспектів і їхнього застосування для різних категорій суспільства з терапевтичною метою набирають актуальності в сучасному українському науковому дискурсі, інтенсивно досліджуються та апробуються передусім психологами, медиками, педагогами. Теоретичним підґрунтям роботи стали матеріали наукових конференцій [2; 11], монографій [3], методичних посібників та окремі статті Н.Авер'янової, Н.Володарської, О.Завгородньої, К.Пасько, Н.Столярчук та ін. [2; 7; 10].

Тема створення, функціонування та розвитку ветеранських просторів нині також є вкрай актуальною, на різних дискурсивних платформах проводиться обговорення щодо форм і методів діяльності таких закладів, і базовим тут є неодмінне залучення фахівців та військових ветеранів. Таким чином відбувається передача досвіду ініціативним групам, які створюють чи планують створити такі простори, та регулярно висвітлюється медіа. Ветеранські простори існують і розвиваються завдяки підтримці меценатів, волонтерів та небайдужих громадян, їхня діяльність популяризується на офіційних сайтах [1; 13] та сторінках соціальних мереж [8; 9; 19], у періодичних місцевих медіа [4; 6; 12; 17] відео репортажах [18]. Ці джерела, які розповідають про події та проведені заходи тих чи інших реабілітаційних центрів, творчих ініціатив, благодійних фондів тощо у статті виступають важливою фактологічною базою, на основі якої нами обґрунтовується доцільність та пріоритети діяльності ветеранських просторів, де проводяться творчі заняття, які сприяють відновленню та адаптації захисників.

Метою статті є висвітлення різнопланових креативних подій та ініціатив, що проводяться митцями й волонтерами для військових і ветеранів у місті Івано-Франківську та області, які спрямовані на соціалізацію захисників та їхню більш гнучку адаптацію до цивільного життя, і є невід'ємною складовою повноцінного відновлення захисників.

Результати. Івано-Франківщина нині відносно безпечний тиловий регіон, тому створення ветеранських центрів і просторів тут є вкрай важливим і затребуваним. На сьогодні у місті та регіоні діє низка таких центрів. Серед них – комунальний заклад міської ради «Дім воїна», створений влітку 2023 року. Його керівник – Микола Крошний, колишній борець механізованого взводу 72 ОМБР імені Чорних Запорозжців. У цьому центрі військовослужбовці, ветерани, їхні сім'ї та рідні зниклих безвісти або загиблих бійців можуть отримати психологічну, соціальну та юридичну допомогу. Спеціалісти «Дому воїна» передусім допомагають із психологічною адаптацією, оформленням пільг чи інших документів. На початку 2024 року «Дім воїна» започаткував послугу «Помічник сім'ї захисника», в межах якої сім'ям, чий рідні воюють, безкоштовно допомагають з побутовим ремонтом. Також заклад організовує виїзди на природу і програми відпочинку для ветеранів. Клієнтів закладу консультують і за потреби організовують групові заходи, тренінги, семінари, майстер-класи чи проводять інший вид терапії, яку підбирають індивідуально. Зі слів заступниці директора з питань психологічної роботи «Дому воїна» Наталії Мельникової, найчастіше ветерани звертаються за емоційною підтримкою, допомогою з адаптацією в цивільному житті, у подоланні труднощів у сім'ї чи стосунках і проблем зі сприйняттям «нового себе» [6].

У листопаді 2024 року в Івано-Франківську відкрився простір «Ветераницивільні ПЕТРОС». Попередні напрацювання та досвід волонтерської діяльності ініціативної групи сприяли тому, що буквально з перших днів у ньому почали організовувати ремісничі майстер-класи, заходи, спілкування й активності, а також надавати юридичні й фінансові

консультації для ветеранів і військових. Зі слів керівниці платформи «Тепле місто» Оксани Бриндзак, цей простір передусім має стати місцем для спілкування ветеранів, військових та цивільних. Тут проводитимуть перекваліфікаційні програми та програми менторства у бізнесі, надаватимуть консультації з фандрейзингу, комунікацій та фінансів [12].

На сьогодні тут щовівторка відбуваються різноманітні ремісничі майстер-класи, проводяться заходи, що можуть впливати на місто, як, до прикладу, озеленення. Тут опрацьовуються ветеранські політики, проводять події дружні організації, зокрема, «Дружина воїна», «Дружини янголів» [12].

На панельних дискусіях, проведених ветеранами (Андрій Фармуга, Андрій Кориневич) піднімаються питання, зокрема, про різний досвід, як небайдужі люди, військові можуть сприяти процесу адаптації ветеранів до цивільного життя; про необхідність координації зусиль, щоб військові, які повертаються з війни, не залишалися наодинці з бюрократією чи з байдужістю суспільства; про важливість психологічної та тилової підтримки військових на фронті [12].

У просторі діють гончарна майстерня, майстерня з виготовлення травертинових шевронів бригад, які захищають Україну, майстерні живопису, розпису писанок, пошиття виробів зі шкіри тощо. Таке залучення до колективної творчості знижує відчуття ізоляції, посилює адаптивні механізми й сприяє розвитку внутрішньої стійкості [7, 144]. З простором активно співпрацює Ярема Стецик – художник, дизайнер, батько військовослужбовця Героя Юрка Стецика, який зник безвісти на запорізькому напрямку у грудні 2022 року.

На середину 2025 року у місті та області створено ще кілька реабілітаційних центрів, основною метою яких є як медична, соціальна так і психологічна реабілітація. Це, зокрема, Центр реабілітації для ветеранів, чинних військових та їхніх сімей, який організували в Івано-Франківську представники Першого добровольчого хірургічного шпиталю разом з громадською організацією «Спрямована дія». Головна діяльність Центру зосереджена на наданні медичних,

соціальних, психологічних та інших консультацій, включаючи також послуги юриста [4]. У м. Калуші, на Івано-Франківщині, влітку 2024 року створений реабілітаційний центр для ветеранів війни «4.5.0. Прикарпаття», де також є можливість отримати консультаційну допомогу, а серед важливих складових адаптації та відновлення ветеранів є апітерапія (терапія бджолами) [1; 14].

Творчі ініціативи, пов'язані із залученням до мистецтва воїнів та ветеранів у регіоні з'явилися ще у 2014 році, коли була заснована ГО «Творча Криївка» як волонтерський хаб, який займався реабілітацією воїнів АТО передусім засобами мистецтва. Ідея такого проєкту зародилася ще з часів Майдану. Засновницями ГО стали дві киянки – Євгенія Павлюк та Віталіна Маслова. Волонтерка Віталіна Маслова після подій лютого 2014 року розробила альтернативну реабілітаційну модель, яка мала на меті допомогти тим, хто раптово та без підготовки став учасником бойових дій на Майдані. Основа методу, за її словами, людині в кризовому стані не допоможуть поради, потрібно створити умови. Умови для того, щоб людина почала діяти: мала сили, хотіла, знала як. Проєкт «Творча Криївка» створює такі умови [16].

Після початку війни на Сході країни у 2014 році Віталіна зрозуміла, що досвід практичної допомоги тим, хто дістав бойову травму на Майдані, треба підняти на новий рівень і розпочати роботу з воїнами. Незважаючи на бюрократичні перешкоди, перша поїздка і реабілітація відбулася у гірському селі Дземброня, де вдалося попрацювати з однією групою бійців. Згодом відбулися заїзди у інших селах Верховинського району: Красник, Ільці, Верховина, Криворівня, а також у с. Татарові Надвірнянського району, де активно долучалися жителі (громадські активісти, власники приватних садиб, священики, мешканці сіл).

«Творча Криївка» організовувала майстер класи, виставки, благодійні ярмарки та збори коштів, які спрямовували на лікування та реабілітацію захисників, а також спільні походи, виїзди військових з родинами на відпочинок на море тощо. І для багатьох бійців

походи в гори стали натхненням та відкриттям, багато гостей завдяки проєкту вперше потрапили у гори чи на море (літні заїзди на Арабатську стрілку). Для когось було важливо після демобілізації знову опинитися в колі своїх по духу. Хтось раптово відкрив у собі нові здібності [16].

Важливою складовою роботи з бійцями є саме творчість. Адже є речі, які складно виразити вербально, але їх можна виразити образно – творчістю, що є одним із найбільш природних способів опрацювання глибоких переживань. Образотворче мислення – інтуїтивна, асоціативна й метафорична форма репрезентації досвіду, що стає для багатьох не лише засобом вираження, а й каналом внутрішньої трансформації. У практиках арттерапії та спонтанної творчості образ перетворюється на візуальний слід переживань, який може виступати свідченням, засобом осмислення і початком зцілення [7, с. 141]. Тому колишні бійці малюють картини. Живопис є однією з найважливіших складових процесу реабілітації. Часто, бійці малюють те, що відкладається у їхній підсвідомості [15]. За словами організаторки, всі малювали із захопленням, здивуванням та захватом. Незважаючи на те, що неможливо за декілька занять дати професійні навички, але здобути новий досвід, доторкнутися до мистецтва і створити своїми руками красу – це цілком можливо [16]. Таким чином, результатами такої діяльності є покращення емоційного стану учасників, формування нових навичок, зростання самооцінки і віри в себе, що сприяє осмисленню власного травматичного досвіду та відновленню цілісності особистості.

З часу заснування проєкт удосконалювався та допоміг сотням бійців, з якими працювали десятки психологів-волонтерів. Так він став тим полігоном, на якому майже в бойових умовах «випробовувалися» новітні методи реабілітації наших солдатів та виховувалися нові покоління спеціалістів. Під час заїздів, яких всього було близько 15-ти, відбувалися заняття живописної терапії, на яких хлопці створювали картини, які організатори реабілітаційної програми представляли на виставках «Мандрівки Творчої Криївки. Творчі

кілометри». Виставка розпочала подорож із умовного “нульового кілометра” у Верховині. Далі – в Івано-Франківську.

У червні 2015 року «Творчою Криївкою» було проведено низку заходів поряд із відкритою виставкою «Мандрівки Творчої Криївки: Творчі кілометри». У мистецькій галереї «Бастіон» у центрі Франківська, зокрема семінар-навчання з творчої реабілітації учасників війни для волонтерів, розповідь-лекція про специфіку творчої реабілітації та соціальної адаптації учасників війни, проведені заходи з соціальної адаптації бійців, Зустрічі для родин військових «Жіноче коло» (для тих, хто чекає), майстер-класи з живопису, тихий аукціон робіт [5].

Впродовж 2017 року курси арт-терапії «Творчої Криївки» відбулися у Києві. Для роботи з ветеранами запросили київського художника Івана Григор'єва [18].

У 2018–19 роках благодійний фонд «Творча Криївка» запровадив новий унікальний проєкт – «Мистецькі резиденції Творчої Криївки», що дозволив талановитим ветеранам самореалізуватися в художній, літературній, театральній та кінематографічній сферах [17].

«Франко-гражда» як реабілітаційний центр ветеранів був відкритий у листопаді 2024 року в с.Пороги на Івано-Франківщині, але до цього часу впродовж кількох років завдяки волонтерам та спонсорам там відбувалися різноманітні заходи, передусім творчі, які сприяли відпочинку та відновленню ветеранів та членів їхніх родин. Так на час офіційного відкриття закладу відбулося близько 30 заїздів ветеранів з родинами на реабілітацію та відновлення.

Ініціативу створення реабілітаційного центру «Франко-Гражда» підтримала платформа «Тепле місто», як і проведення першого заходу по реабілітації в нових стінах. Завдяки Оксані Бриндзак, проєктному менеджеру Андрію Левицькому, Ірині Стасюк, Ірині Ковтун, Тетяні Устинській, Яремі Стецику ідея «Франко-Гражда» втілюється в життя. Процес будівництва та переобладнання приміщень, придатних для відновлення захисників та членів їхніх родин тривав кілька років, але паралельно відбувалися різноманітні творчі

заходи. Садибою для відновлення захисників Франко-Гражда, нині опікується кераміст Володимир Рожнов, який волонтерить від 2014 року [19].

«Франко-Гражда» на регулярній основі проводить короткі кількадевні заїзди для військових ветеранів, членів їхніх родин, родин загиблих захисників. Ці заїзди постійно супроводжуються арттерапевтичними ініціативами: тут працюють керамісти Володимир Рожнов та Віталій Владковський (колишній військовослужбовець 72 ОМБр імені Чорних Запорозжців), живописиця Людмила Зуб, які діляться своїм досвідом, зацікавлюючи відвідувачів новим видом діяльності та терапії. У грудні-січні 2025 року на базі «Франко-Гражди» відбувся пленер керамістів, метою якого було також зібрати кошти на продовження функціонування садиби. Митцем Яремою Стециком була проведена своєрідна подія – відеоперформанс пам'яті – відтворення фотознімків загиблих Героїв на скелі біля річки, що сприймалося не лише зворушливо та емоційно, а й стало своєрідною меморіальною акцією з озвученими іменами Захисників. Ярема Стецик неодноразово проводив такі акції, транслуючи фото і відео полеглих Героїв на скелях та вершинах гір, даху гуцульської колиби. Такі творчі ініціативи дуже тепло сприймаються родичами і друзями Героїв, адже є своєрідною подією збереження пам'яті, що важливо насамперед для родин і друзів Героїв.

З початком повномасштабного вторгнення у 2022 році значно активізувався волонтерський рух. ГО «Громадська ініціатива Галичини» є не лише потужним волонтерським центром, а й залучила одного з кращих сучасних українських художників-дизайнерів Нікіту Тітова, який за допомогою своїх творів, їхнього продажу (відкритки, наліпки та інша продукція) постійно допомагає залучати кошти на потреби різних бригад, таким чином допомагаючи наблизити перемогу України. Низка проєктів Нікіти Тітова відбувається із залученням захисників. Так саме його малюнок-символ у вигляді поєднання двох рук у жесті рукоштовпання був намальований на 9-поверховій будівлі хірургічного корпусу

Івано-Франківської обласної клінічної лікарні і нині є символом довіри, допомоги і підтримки. Цей проєкт реалізувався за допомоги художника та дизайнера Яреми Стеценка і відбувався як вільний відкритий перформанс, де всі бажаючі змогли долучитися до завершення стінопису. У ньому взяли участь лікарі та медичний персонал, митці міста, пацієнти та відвідувачі лікарні, а також захисники, які перебували на лікуванні в Обласній лікарні у той час [8]. Згодом своїм малюнком-символом стінопис доповнив Владика УГКЦ Святослав Шевчук, який відвідав поранених захисників та благословив цю мистецьку історію.

На базі Обласної клінічної лікарні в Івано-Франківську у 2024 році був відкритий простір для відновлення і реабілітації захисників «МріяДія» [9], який залучає волонтерів та громадські організації для проведення різних культурних заходів для воїнів, які перебувають на лікуванні та реабілітації в лікарні. Комунікаційниця лікарні Надія Шегда долучає до простору волонтерів, психологів, студентську молодь, ветеранів, та організовує у просторі різноманітні події. Так, з концертами для захисників виступали гурти «Хорея козацька», «Жадан і собаки», «Очеретяний кіт», «Козак систем», «Військовий оркестр 50 полку НГУ імені Семена Височана», ансамбль імені Вірського, відбувалися поетичні творчі вечори письменниці і поетеси Ольги Деркачової, поетеси Тетяни Нємцевої, поета, військового, лауреата Шевченківської премії Дмитра Лазуткіна і композитора Бориса Севастьянова, Миколи Лінартовича, священника і музиканта Іллі Богатчука, військового, поета, який перебував на лікуванні в ОКЛ Миколи Мотрюка та ін. Важливими і мотивуючими є зустрічі з ветеранами, які розпочали власний бізнес: Сергієм Жуковським (бренд продукції «Сушена радість»), Романом Примичем та ін.

Завдяки волонтерам, активній громадськості для захисників організовуються екскурсії на природу, рибалку, у музеї та виставкові простори міста: відвідування меморіального музейного комплексу «Дем'янів Лаз» неподалік лікарні, творча зустріч з письменником

та волонтером Русланом Горовим, художником-дизайнером Нікітою Тітовим, перегляд унікального фільму про Франківськ та знакову для України будівлю – Готель «Дністер» у мистецькому просторі «Підземний перехід Вагабундо», що поєдналися з екскурсіями історичною частиною міста. На території закладу на відкритому повітрі у погожі дні відбуваються покази фільмів з волонтерською командою «Петрос», а також лекції з питань історії, мистецтва, юридичні консультації, квести та інші активності, зокрема спільно з вихованцями патріотичної організації «Пласт» (виховниця Вікторія Дідик). Щотижня відбуваються тренування зі стрільби з луку з бронзовою призеркою Олімпійських ігор Катериною Дубровіною, ветераном Олександром Зіркою. Проводяться змагання, які допомагають військовим спробувати себе у новому, відкрити потенціал та бути залученими до соціального життя.

Важливим реалізованим проєктом Обласної клінічної лікарні спільно з БФ «Об'єднані захисниками» є фотопроект «Сталеві духом» втілений військовим фотографом Костянтином Согою, покликаний привернути увагу суспільства до людей з ампутаціями, військових, які відчувають фантомні болі [13].

Вагомою складовою діяльності простору є творча. Задіюються представники мистецької спільноти міста і країни. Так на базі ОКЛ працюють ініціативи з розпису на текстильних виробах (спільно з Музей мистецтв Прикарпаття). Такі майстер-класи для захисників та членів їхніх родин проводить працівниця музею, волонтерка Юля Яворська. На постійній основі діють майстерні кераміки (Володимир Рожнов, Віталій Владковський, Олена Грідіна), майстерні з розпису великодніх писанок, створення різдвяних дідухів, тематичних листівок тощо.

Волонтерська ініціатива авторки цієї статті сприяла залученню до простору викладачів та студентів кафедри дизайну і теорії мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника з різноманітними заходами, лекціями та майстер класами. Так, у межах проєкту «Школа дизайну» спільно з захисниками створювали різдвяні листівки,

рекламну та поліграфічну продукцію для благодійних фестивалів, знайомили з різноманітними живописними та графічними техніками, малювали будинок мрії, проводили пленерні живописні майстер-класи тощо. Особливо зворушливим є майстер клас, ініційований студенткою Марійкою Штайден по створенню фетрових іграшок-котиків, який захоплює захисників, водночас допомагає переключитися від власних проблем і покращує дрібну моторику, що є особливо важливим для військових, які мають поранення верхніх кінцівок.

Постійно діючий проєкт авторки цієї статті «Портрет для захисника» на сьогодні налічує понад 70 графічних портретів, мальованих з натури та подарованих безпосередньо захисникам як знак вдячності. Його метою є зафіксувати обличчя наших воїнів, а водночас зберегти їхні особисті історії як документування воєнних подій, подарувати позитивні емоції та відволікти від лікарняних буднів. Таке інтерв'ювання проводить паралельно Надія Шегда. Творчий процес позування-спілкування-малювання сприяє комунікації між цивільними та військовими, поглибленню розуміння проблем та побажань захисників, певною мірою сприяє адаптації до цивільного життя. Експозиція окремих портретів діє на постійній основі на одній зі стін простору «МріяДія». Не менш цікавими були портретування військових, ініційовані Обласною організацією Національної спілки художників України, та створення автопортрету за унікальною методикою від художниці В.Типчук.

Влітку 2024 року на одній зі стін обласної клінічної лікарні з'явився стінопис, присвячений захисникам. Ідею розпису висловив воїн 92 ОМБР Денис Вінгер з Харкова, який знаходився на лікуванні. Ідею підхопили художник і дизайнер Ярема Стечик та допоміг втілити її разом з авторкою цієї статті. Загальна концепція задуму – постать захисника як символ боротьби та майбутньої перемоги. Але в процесі узгодження задуму і його безпосереднього втілення концепція була розширена пропозиціями намалювати конкретних захисників, які проходили лікування і реабілітацію в цьому закладі. Так на стіні з'явилися

портрети 15 військових, їхні позивні, водночас стінопис доповнили мотиваційні фрази, шеврони бригад, пам'ятні місця міст, звідки родом захисники тощо, намальовані ними самими при допомозі художників та студентів кафедри дизайну. Згодом до стінопису долучилися медики, пластуни та відвідувачі, які провідували захисників. Роботи тривали близько місяця, постійно доповнюючись окремими елементами. Наостанок свою частинку вніс і Владика УГКЦ Святослав Шевчук, додавши свій образ-символ та благословивши стінопис.

Оскільки ідея належала воїну Денису, то першою на стінописі з'явилася його постать, згодом – інших захисників з позивними Шлях, Тесть, Вуйко, Змій, Повар, Цар, Циган, Фунт, Хінкалі, Відомий, Сем, Птур. Позаду них у верхній частині композиції намальована карта України, символізуючи країну і територію, яку захищають військові і водночас те, що на стінописі вона, Україна, єдина і неподільна, адже захисники з різних регіонів України об'єднались у боротьбі проти московського окупанта. Така творча співпраця митців, медиків та захисників сприяє посиленню почуття єдності, довіри, підтримки, формують єдине смислове поле для комунікації, емоційного обміну. В подальшому роботу над стінописом планується продовжувати, безпосередньо залучаючи до творчого процесу захисників.

Висновки. Наведені фактичні дані діяльності просторів для військових та ветеранів свідчать про актуальність та затребуваність таких закладів у ситуації продовження повномасштабної війни росії проти України. Проведені на їх базі креативні події та заходи, майстер-класи сприяють відновленню захисників, допомагають подолати труднощі в процесі соціалізації та адаптації до цивільного життя. Образотворчість у таких проєктах є своєрідною формою психічної інтеграції, способом відновлення, покращення ментального здоров'я, ресурсом до одужання і, водночас, платформою збереження пам'яті. Втім, варто зазначити, що досвід роботи з військовими авторки цієї статті переконує, що в суспільстві та на

державному рівні наразі приділяється недостатня увага та підтримка саме творчих ініціатив і проєктів, спрямованих на реабілітацію захисників, особливо це помітно у невеликих

містах, де бракує спеціалістів, волонтерів чи ініціативних громадян, здатних проводити такі релаксуючі й арт-терапевтичні сеанси на регулярній основі.

Література:

1. 4.5.0. Прикарпаття URL: <https://www.450prykarpatia.com.ua/> (дата звернення 07.04.2025).
2. Авер'янова Н. Застосування арт-терапії в сучасних умовах російсько-української війни. *Матеріали конференцій МЦНД*, (03.03.2023; Луцьк, Україна), 2023. 140–145. URL: <https://archive.mcnd.org.ua/index.php/conference-proceeding/article/view/456>
3. Арттерапія і війна: контексти і досвід практичної роботи: колективна монографія / за заг. ред. Н. Кальки, Г. Одинцової. Львів : ЛьвДУВС, 2023. 283 с. URL: <https://dspace.lvduvs.edu.ua/handle/1234567890/6082>
4. В Івано-Франківську створюють новий реабілітаційний центр для ветеранів – як він працюватиме. URL: <https://suspilne.media/ivano-frankivsk/558931-v-ivano-frankivsku-stvoruut-novij-reabilitacijnij-centr-dla-veteraniv-ak-vin-pracuvatime/> (дата звернення 07.04.2025).
5. Виставковий марафон «Творчої Криївки» завтра відкриє експозицію в Івано-Франківську. ПРОГРАМА URL: <https://vikna.if.ua/news/35954/view> (дата звернення 16.06.2025).
6. Дім Воїна запрацював за новою адресою, яку допомогу там надають і як її отримати. URL: <https://suspilne.media/ivano-frankivsk/819983-dim-voina-v-ivano-frankivsku-zapracuvav-za-novou-adresou-aku-dopomogu-tam-nadaut-i-ak-ii-otrimati/> (дата звернення 07.04.2025).
7. Завгородня О. Роль художніх практик в підтримці ментального здоров'я в умовах воєнного стану. *Габітус*. 2025. вип. 73, 141–145 URL: <http://habitus.od.ua/journals/2025/73-2025/25.pdf>
8. КНП ОКЛ Івано-Франківської обласної ради URL: <https://www.facebook.com/okl.if.ua> (дата звернення 07.04.2025).
9. МріяДія URL: <https://www.facebook.com/profile.php?id=61563266463362> (дата звернення 07.04.2025).
10. Пасько К. 2025. Психологічні особливості роботи з травмою у методі арт-терапії. *Слобожанський науковий вісник. Серія Психологія*, випуск 1. 96–99. DOI: <https://doi.org/10.32782/psyspu/2025.1.17>
11. Простір арттерапії: єднання у творчій співдії: *матеріали XXI Міжнародної міждисциплінарної науково-практичної конференції* (м. Львів, 15–17 березня 2024 р.) / за ред. О. Вознесенської, В. Волошиної, М. Перуй, Л. Подкоритової. Київ, 2024. 138 с.
12. Простір «Ветераницивільні Петрос» презентували в Івано-Франківську URL: <https://suspilne.media/ivano-frankivsk/875957-prostir-veteranivcivilni-petros-prezentovali-v-ivano-frankivsku/> (дата звернення 07.04.2025).
13. Сталеві духом URL: <https://stalevidukhom.weblium.site/> (дата звернення 07.04.2025).
14. У Калуші на Франківщині відкриють реабілітаційний центр для ветеранів війни 4.5.0.Прикарпаття. URL: <https://suspilne.media/ivano-frankivsk/695576-u-kalusi-na-ivano-frankivsini-vidkriut-reabilitacijnij-centr-dla-veteraniv-vijni-450-prikarpatia> (дата звернення 07.04.2025).
15. «Творча Криївка» – лікарі військових душ. URL: <https://nova.net.ua/tvorcha-kryivka-likari-viiskovykh-dush/> (дата звернення 16.06.2025).
16. «Творча Криївка»: Моя подорож, що триває вже чотири роки. URL: <http://www.mandry.ua/?p=3834> (дата звернення 16.06.2025).
17. «Творча Криївка» починає новий проєкт. URL: <https://gur.gov.ua/content/tvorcha-kryivka-pochynaie-novu-i-proekt.html> (дата звернення 16.06.2025).
18. «Творча Криївка»: терапія для тих, хто повернувся з війни. URL: <http://www.5.ua> (дата звернення 16.06.2025).
19. Франко-Гражда. URL: <https://www.facebook.com/search/top?q=франко-гражда> (дата звернення 04.06.2025).

References:

1. 4.5.0. Prykarpatia [4.5.0. Prykarpatya]. Retrieved from: <https://www.450prykarpatia.com.ua/> [in Ukrainian].
2. Averiyanova, N. (2023). Zastosuvannia art-terapii v suchasnykh umovakh rosiisko-ukrainskoi viiny [The use of art therapy in the modern conditions of the Russian-Ukrainian war]. *Materialy konferentsii MTsND*, (03.03.2023; Lutsk, Ukraine), 140–145. Retrieved from: <https://archive.mcnd.org.ua/index.php/conference-proceeding/article/view/456> [in Ukrainian].

3. Artterapiia i viina: konteksty i dosvid praktychnoi roboty: kolektyvna monohrafiia / za zah. red. N. Kalky, H. Odyntsovoi. Lviv : LvDUVS, 2023. 283 s. [Art Therapy and War: Contexts and Experience of Practical Work: Collective Monograph]. Retrieved from: <https://dspace.lvduvs.edu.ua/handle/1234567890/6082> [in Ukrainian].
4. V Ivano-Frankivsku stvoriuiut novyi reabilitatsiinyi tsentr dlia veteraniv – yak vin pratsiuvatyme [A new rehabilitation center for veterans is being created in Ivano-Frankivsk – how will it work?]. Retrieved from: <https://suspilne.media/ivano-frankivsk/558931-v-ivano-frankivsku-stvoruut-novij-reabilitacijnij-centr-dla-veteraniv-ak-vin-pracuvatyme/> [in Ukrainian].
5. Vystavkovyi marafon «Tvorchoi Kryivky» zavtra vidkryie ekspozytsiiu v Ivano-Frankivsku. PROHRAMA [The exhibition marathon "Tvorchoi Kryivky" will open its exposition in Ivano-Frankivsk tomorrow. PROGRAM]. Retrieved from: <https://vikna.if.ua/news/35954/view> [in Ukrainian].
6. Dim Voina zapratsiuвав за новою адресою, яку допомогли там надають і як її отримати [The Warrior's House has opened at a new address, what kind of assistance is provided there and how to get it]. Retrieved from: <https://suspilne.media/ivano-frankivsk/819983-dim-voyna-v-ivano-frankivsku-zapracuvav-za-novou-adresou-aku-dopomogu-tam-nadaut-i-ak-ii-otrimati/> [in Ukrainian].
7. Zavhorodnia, O.(2025). Rol khudozhnikh praktyk v pidtrymsi mentalnoho zdorovia v umovakh voiennoho stanu. HABITUS (73), 141–145 [The role of artistic practices in supporting mental health during martial law]. Retrieved from: <http://habitus.od.ua/journals/2025/73-2025/25.pdf> [in Ukrainian].
8. KNP OKL Ivano-Frankivskoi oblasnoi rady [KNP OKL of Ivano-Frankivsk Regional Council]. Retrieved from: <https://www.facebook.com/okl.if.ua> [in Ukrainian].
9. MriiaDiia [Dream Action]. Retrieved from: <https://www.facebook.com/profile.php?id=61563266463362> [in Ukrainian].
10. Pasko, K. (2025). Psykholohichni osoblyvosti roboty z travmoiu u metodi art-terapii. [Psychological features of working with trauma in the art therapy method]. *Slobozhanskyi naukovyi visnyk. Seriia Psykholohiia*, (1), 96–99. DOI: <https://doi.org/10.32782/psyspu/2025.1.17> [in Ukrainian].
11. Prostir arterapii: yednannia u tvorchii spivdii: materialy XXI Mizhnarodnoi mizhdysyplinarnoi naukovo-praktychnoi konferentsii [Art Therapy Space: Unity in Creative Collaboration: Proceedings of the 21st International Interdisciplinary Scientific and Practical Conference]. (m. Lviv, 15–17 bereznia 2024 r.) / za red. O. Voznesenskoi, V. Voloshynoi, M. Perui, L. Podkorytvoi. Kyiv, 2024. 138 s. [in Ukrainian].
12. Prostir «Veteranytsyvilni Petros» prezentuvaly v Ivano-Frankivsku [The space "Veterans and Civilians Petros" was presented in Ivano-Frankivsk]. Retrieved from: <https://suspilne.media/ivano-frankivsk/875957-prostir-veteranicyvilni-petros-prezentuvali-v-ivano-frankivsku/> [in Ukrainian].
13. Stalevi dukhom [Steeley spirit]. Retrieved from: <https://stalevidukhom.weblium.site/> [in Ukrainian, In English].
14. U Kalushi na Frankivshchyni vidkryiut reabilitatsiinyi tsentr dlia veteraniv viiny 4.5.0.Prykarpattia [A rehabilitation center for war veterans will be opened in Kalush, Frankivsk region. 4.5.0.Prykarpattia]. Retrieved from: <https://suspilne.media/ivano-frankivsk/695576-u-kalusi-na-ivano-frankivsini-vidkriut-reabilitacijnij-centr-dla-veteraniv-vijni-450-priarpattia> [in Ukrainian].
15. «Tvorchia Kryivka» – likari viiskovykh dush. [“Tvorchia Kryivka” – doctors of military souls]. Retrieved from: <https://nova.net.ua/tvorchia-kryivka-likari-viiskovykh-dush/> [in Ukrainian].
16. «Tvorchia Kryivka»: Moia podorozh, shcho tryvaie vzhe chotyry roky [“Tvorchia Kryivka”: My journey that has been going on for four years]. Retrieved from: <http://www.mandry.ua/?p=3834> [in Ukrainian].
17. «Tvorchia Kryivka» pochynaie novyi proekt [“Tvorchia Kryivka” starts a new project]. Retrieved from: <https://gur.gov.ua/content/tvorchia-kryivka-pochynaie-novyi-proekt.html> [in Ukrainian].
18. «Tvorchia Kryivka»: terapiia dlia tykh, khto povernuvsia z viiny [“Tvorchia Kryivka”: therapy for those who returned from war]. Retrieved from: <http://www.5.ua> [in Ukrainian].
19. Franko-Hrazhda [Franco-Grazda]. Retrieved from: <https://www.facebook.com/search/top?q=франко-гразда> [in Ukrainian].

Стаття надійшла: 08.08.2025

Прийнято: 27.08.2025

Опубліковано: 10.10.2025

УДК 738(438.32/.41 – 477)"17–18"

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2025.4.17>

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

Полтавець Наталія Вікторівна,

старший викладач
кафедри образотворчого мистецтва
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0001-7124-2999
natalka.arts@gmail.com

Ситник Володимир Сергійович,

здобувач вищої освіти
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID ID: 0009-0004-6400-5107
mme2124.vsytnyk@dakkkim.edu.ua

РІЗНОВИДИ ФОРМ ТОНКОКЕРАМІЧНИХ ТЕРІНІВ УКРАЇНИ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ

Мета статті – розкрити формотворчі, композиційні та художньо-образні особливості тернів (чаши для супу і других страв) в українському мистецтві фарфору-фаянсу XIX – початку XX сторіч. Значну увагу приділено асортименту форм, специфіці декорування сюжетним й орнаментальним розписом таких предметів вітчизняної тонкої кераміки. Наголошено на споріднених рисах продукції окремих виробництв Київщини, Волині, Галичини, Слобожанщини окресленого періоду з огляду на певні спільні формотворчі та технологічні досягнення, традиції оформлення виробів квітковими мотивами, одрукуванням. Основна ідея дослідження полягає у співставленні тричасткових (з подіумом) та двочасткових (чаша + накривка) різновидів форм тернів Корця, Баранівки (нинішні терени Житомирщини), Межигір'я (Київщина) з продукцією Глинська (на Львівщині) та Буд (Харківщина). Інструментарій дослідження спирається на сукупність принципів, підходів і методів. Так, використано принцип наукової всебічності, мистецтвознавчий і дизайнерський підходи, аксіологічний, онтологічний, просопографічний, компаративний, кроскультурний, культуротворчий, типологічний і метод мистецтвознавчого аналізу. З-поміж важливих завдань дослідження наголошено на потребі узагальнити інформацію щодо поодиноких форм ваз для супу і других страв класичного періоду розвитку вітчизняного фарфору-фаянсу задля їх порівняння; розглянути різновиди оздоблення виробів різноманітними типами декорування, конструкцію творів і технологічні аспекти виробництва. Для розкриття художньої культури формотворення вказаних центрів фарфору-фаянсу наведено дані просопографічних джерел, розшуканих в архівах Києва та Харкова (Центральний державний історичний архів України в м. Києві, Центральний державний архів-музей літератури та мистецтва України, Державний архів Харківської області). Розкрито джерела інспірацій деяких формотворчих рішень різних підприємств, пов'язаних з творчою діяльністю когорти майстрів, котрі потрапили з Корця до Межигір'я, Баранівки, Городниці, Дибинців і вплинули на певні пластичні рішення Волині, Київщини, Галичини та стали джерелом взорування й для виробництв тонкої кераміки інших регіонів етнічної України.

Ключові слова: фарфор, фаянс, тонка кераміка, формотворення, композиція, конструкція, декорування, орнаментика, візерунок, терін, розпис, художня культура.

Shkolna Olga, Poltavets Natalia, Sytnyk Volodymyr. VARIETIES OF FORMS OF FINE CERAMIC POTTERIES OF UKRAINE IN THE 19TH – EARLY 20TH CENTURIES

The purpose of the article is to reveal the form-making, compositional and artistic-figurative features of ternyi (bowls for soup and second courses) in Ukrainian porcelain-faience art of the 19th – early 20th centuries. Considerable attention is paid to the range of forms, the specificity of decorating such objects of domestic fine ceramics with plot and ornamental painting. The emphasis is on the related features of the products of individual productions of the Kyiv region, Volyn, Galicia, Slobozhanshchyna of the outlined period, taking into account certain common form-making and technological achievements, traditions of decorating products with floral motifs, printing. The main idea of the study is to compare three-part (with podium) and two-part (bowl + lid) varieties of forms from the terni of Korets, Baranivka (present-day Zhytomyr region), Mezhyhirya (Kyiv region) with the products of Hlynsk (in Lviv region) and Bud (Kharkiv region). The research toolkit is based on a set of principles, approaches and methods. Thus, the principle of scientific comprehensiveness, art historical and design approaches, axiological, ontological, prosopographic, comparative, cross-cultural, cultural, typological and art historical analysis methods were used. Among the important tasks of the study, the need to summarize information on individual forms of vases for soup and second courses of the classical period of the development of domestic porcelain-faience for their comparison was emphasized; to consider the varieties of decoration of products with various types of decoration, the design of works and technological aspects of production. To reveal the artistic culture of the formation of the specified centers of porcelain-faience, data from prosopographic sources found in the archives of Kyiv and Kharkiv are presented (Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv, Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine, State Archive of Kharkiv Region). The sources of inspiration for some form-making solutions of various enterprises related to the creative activities of a cohort of masters who came from Korets to Mezhyhirya, Baranivka, Gorodnytsia, Dybyntsi and influenced certain plastic solutions of Volyn, Kyiv region, Galicia and became a source of inspiration for fine ceramics production in other regions of ethnic Ukraine.

Key words: porcelain, faience, fine ceramics, shaping, composition, construction, decoration, ornamentation, pattern, terin, painting, artistic culture.

Постановка проблеми. Вази для супу і других страв в українському фарфорі-фаянсі XIX – початку XX сторіч досі не стали предметом окремого дослідження. Вочевидь, вони з'явилися в асортименті вітчизняних виробництв тонкої кераміки ще наприкінці XVIII сторіччя, коли запускалися цикли фабрикації Чуднова, Корця, Городниці на Волині, Межигір'я на Київщині, продовжувало діяльність виробництво Фрідріха Вольфа та Павла Нікоровича, започатковане ще Яном III Собеським і його родичем Міхалом Казимиром Радзівіллою Рибонькою у Глинсько на Львівщині в Галичині.

Однак, вцілілих творів цієї групи від епохи бароко-класицизму ми не маємо. Натомість від часів ампіру – бідермайєру та історизму – модерну лишилася низка тонкокерамічних творів вітчизняного походження різного стану збереження.

Аналіз досліджень і публікацій. Окремі супові та вази для других страв земель етнічної України XIX сторіччя розглядалися у праці Марії Старжевської та Марії Йезевської «Польський фаянс», виданій за матеріалами краківської та варшавської музейних колекцій [20, с. 50] (з кількома перевиданнями), та

у статтях Фаїни Петрякової, зокрема «Зі справ виробництва порцеляни у Баранівці (XIX – початок XX ст.)», розміщених в №4 «Квартальника історії культури матеріальної», виданому у Варшаві 1985 року [19, с. 429–434].

Спираючись на дослідження попередників, низку термінів проаналізувала Ольга Школьна у своїй монографії за докторською дисертацією «Фарфор-фаянс України XX століття: інфраструктура галузі, промислова та економічна політика, організаційно-творчі процеси. Книга 2. Частина 1. Додатки. Історія виробництв. Таблиці. Реєстр імен провідних майстрів галузі», виданій у Києві 2013 року [18, с. 1–400]. Але найбільше інформації про випуск ваз для супу та других страв вітчизняними тонкокерамічними виробництвами містять матеріали архівів ДАХО, ЦДАМЛМУ, ЦДІАК [1–16] у Києві та Харкові.

Виклад основного матеріалу дослідження. Розглядаючи вази для супу Межигір'я першої чверті XIX століття, варто зауважити, що від 1822 р. кількість модельників та художників на виробництві збільшилася у зв'язку з попитом на великі сервізи. Відповідність фаянсу київської фабрики високій марці імператорської продукції перевірялася Кабінетом

Двору, куди надсилалися зразки на погодження. Саме звідти насаджувалися строгі художні, економічно доцільні принципи. З матеріалів фабрики, що нині зберігаються в Центральному державному архіві України, відомо, що 8 грудня 1822 р. затверджувались зразки столових сервізів, котрими зацікавилися родовиті та забезпечені замовники. Тоді ж зафіксована заявка на виконання до нового року столового гарнітуру із царським гербом та маленькими чорними орнітоморфними мотивами «Aquila» у подарунок імператору [8, арк. 1–5].

Потік замовлень на виготовлення так званих «фамільних» і монарших столових сервізів збільшувався щорічно. Серед боржників підприємству за посуд з візантійськими орлами, різними гербами й емблемами, значилися всі, хто хотів щось з України отримати, і не розраховуватися. З цього переліку відомі найбільші неплатники – великий князь Микола Павлович, генерали – Аракчеєв, Уваров, Давидов, Белічев, полковник Дубель. Хоча з-поміж боржників за посуд з центральними формами терінів фігурували київський віце-губернатор Катеринич, київський поліцеймейстер Дуров, графи Платов, Алезар, Милорадович. А також й іноземці – зокрема Томас Перотка і Ленуар, торговець Берко Гутник. Вчасно виплачували кошти граф Ми(і)клашевський, князь Репнін та ін. [3, арк. 102].

Крім того, на український товар з чільними посудинами-терінами виробництва вказаного підприємства, що виготовляло модний фабрикат «на манер англійського», виструнчувалася черга у кілька місяців, а іноді й на півроку та більше від замовників з усіх усюд імперії.

Так, у матеріалах ЦДІАК зафіксовано, що в Києво-Межигір'ї у цей час виготовляли гарнітури для графа С. М. Каменського з міста орла (мав яскраво-жовту кайму та відведення чорною фарбою); князя В'яземського (з блакитною каймою і «фамільним» гербом); кілька сервізів у красносільські палаци (з гербами); сервізи за особливим замовленням Аракчеєва (з видами села гріззіна); графа Ламберта (з синім друком); два сервізи для гірсько-заводчика Демидова (блакитний з рисунком

суцільного друку та синій, взорований на шинуазрі). Всі вони були надзвичайно трудомісткими і збитковими для виробництва.

Щодо останніх, зберігся склад гарнітурів, що комплектувалися з різної кількості предметів, але загалом набиралися з 200 та 224 одиниць виробів відповідно.

Зокрема, на всю кількість означених ансамблів першого з останніх двох сервізів замовляли 4 супових чаші на п'єдесталах (цоколях) 1-ї величини і 2 теріни (теж названих суповими), очевидно, для других страв, також на підставках-подіумах. Серед іншого були 4 соусники з накривками (себто соустеріни) 1-ї величини та 2 – 2-ї. Решту 210 предметів складали 4 тарелі для риби великі, по 6, 4 і 2 вироби того ж найменування 1-ї, 2-ї та 3-ї величини; 4 овальних салатники 2-ї величини, 4 – 3-ї; 6 підливочників; 4 гірчичниці; 8 масничок; 6 сільниць овальних; 8 чаш для фруктів; 12 «пляшковиків» (себто так званих «пляшкових передач», цеберок для охолодження напоїв, у першу чергу вина та шампанського); 12 дюжин тарілок.

В сервізі у китайському смаку на 200 предметів містилося чаш супових на п'єдесталах (цоколях) – по два першої і другої величини, по 4 соусники з накривками (соустеріни) 1-ї та 2-ї величини. Інший індивідуальний підбір замовника складався з тарелів – по 4 1-ї, 2-ї, 3-ї величини; салатників – по 2 1-ї та 2-ї величини; 2 гірчичниць; 2 масничок; 4 підливочників; 6 сільничок; 2 перечниць та оцтівниць; 2 чаш для фруктів на п'єдесталах; 12 дюжин різноманітних тарілок [9].

Протягом 1825–1827 рр. модельники й художники Межигір'я розробили три нових зразки столових сервізів, котрі були затверджені [11, арк. 10]. Вірогідно автором форм був художник Никифор Філіппов, що засвоїв і мистецтво модельмайстра, а пізніше (від 30 листопада 1834 р.) [10, арк. 119–122] й очолив модельну майстерню [9; 10]. Він був сином майстра, котрий працював на імператорському фарфоровому заводі. Тому від 1807 р. Никифор (народився 1799 р.) пройшов вишкіл на цьому петербурзькому підприємстві, де за десять років його прийняли скульптором-модельєром до штату. Однак

завдяки вмінням та здібностям, Філіппова за два роки перевели живописцем [9; 10]. Після 18 вересня 1823 р., коли майстер почав працювати у Межигір'ї, петербурзькі магазини замовляли фабриці його сервізи «блакитного кольору в готичному смаку» [9], котрі були переосмисленням англійських прообразів. Наступні двадцять років, проведені майстром на фабриці, також були плідними.

Саме у зазначений період, наближаючись до 1830-х рр., суміш вишуканого ампіру і неокласицизму доби початку історизму переростає в еклектичний бідермайєр, в котрому переплелися рефлексії романтизованої неоготики з бароко, рококо, неокласикою. Виконані за тодішньою модою форми Межигір'я прикрашалися за побажаннями замовника. 1828 р. більш-менш лояльна політика пітера по відношенню до київської фабрики, започаткованої киянами на гроші Київського магистрату, почала змінюватися.

Через високу якість продукції і відповідність вимогам високого фаянсу, виробництво стали використовувати для обслуговування потреб імператора та його оточення. Були замовлені два столові сервізи для царського двору: з відведенням пурпуровими стрічками і золотими гербами, та з відведенням золотою стрічкою у комбінації з чорними гербами [12, арк. 65–66].

Це були нав'язувані форми, художня культура яких не мала нічого спільного з попередніми розробками фаянсу Межигір'я, взорованими на формотворення корецьких майстрів і модельєрів. Частина предметів асортименту фабрики нібито задля оновлення модельного ряду була замінена на неорганічні для підприємства Київщини форми французьких виробництв, у першу чергу Севру. Натомість прилегле населення купувало поштучні вироби та сервізи відповідно до запитів свого столу (згідно потреб усталеного харчування) й інтер'єрів (що переважно вже мали стильове забарвлення).

Все це дозволяє зрозуміти місцеві особливості щодо вітчизняних тенденцій попиту межі першої і другої чверті XIX століття. Саме в окреслений період часу аналогічні замовлення надходили і до волинських виробництв

тонкої кераміки, зокрема Корця та Баранівки, а також до Галичини – в Глинсько.

Так, за клеймами відомо, що імператор олександр I замовив репрезентативний столовий сервіз на Баранівській фарфоровій фабриці, після виготовлення якого нагородив власника іменним перснем та надав виробництву право клеймити продукцію царським гербом від 1825 р. Близько цих років теріни для перших і других страв у вигляді видовжених по горизонталі посудних форм з низькими бортами та високими куполами-накривками, суцільно декоровані друком, опанували й на Глинській фабриці фаянсу Фрідріха Вольфа та Павла Нікоровича неподалік Львова.

З формою києворуської ладді пов'язується й уподобання глинських майстрів-модельників, вироби яких були взоровані на фасони англійського посуду Дербі, створеного на початку 1820-х рр.

Фабрика Павла Нікоровича і Фрідріха Вольфа на Львівщині, була започаткована на межі XVIII – початку XX століття (спочатку орендована, згодом викуплена у попередніх власників, нащадків родичів засновника Яна III Собеського – князів Радзивіллів 1791 р. Після реконструкції її урухомили близько 1811 року), з другої третини XIX століття тут був опанований сегмент повнокомплектних сервізів. Форми ваз цього виробництва фаянсу для перших і других страв вирізняються вишуканістю моделювання, гармонійним поєднанням пропорцій, виразними силуетами. Формотворчість і декоративне оздоблення терінів Глинсько взорувалися на білтий і кремовий англійський фаянс, декорований одрукуванням, що вкривав майже всю поверхню предмету.

Цікаво, що сюжетами для друку ставали краєвиди Львівщини, зокрема замків і палаців, великих вулиць, романтичних куточків природи. Принадним зразком цього виробництва став невисокий терін для других страв або дичини, що нагадує форму видовженої гусятниці. Деякі різновиди приплюснутих чайників, ринок, кавників, квасників (кварт), подібних до німецьких бартманкругів (форм з глеків з носиками, що виростають з антропоморфної маски), впроваджені на цьому

виробництві, близькі моделям Баранівки. Предмети цього сервізу, що нині зберігаються в колекції львівського Музею етнографії та художнього промислу, позначені впливом стилістики бароко, рококо і «романтизованого» класицизму (рис. 1).

Ухвати накривок посудин з Глинської взорувалися на форму дзвоника кручених паничів з рідної флори. Лапи виростали прямо з тернів, котрі позбавлені цоколів і підставок, як перед тим було прийнято у конструкції таких предметів на заводах Волинської групи та в Межигір'ї. Ручки у вигляді профільованого сувою нагадують форми художнього металу. Раніше на срібний та інший металевий посуд орієнтувалися у розробці форм ансамблю теріну з лебедями лише у Баранівці. Хвилясті вінця нижчої посудини та висока куполоподібна накривка з «перекатами», потребували від модельників цього виробництва доброго знання технологій виготовлення європейського фаянсу і розуміння культури матеріалу.

Майже суцільне одрукування синьою фарбою зустрічалося лише у деяких виробках Межигір'я, у третій чверті XIX століття цей колір застосовують дуже обережно, зокрема у відведеннях супниці з Городницького (тоді фаянсового) заводу. Традиція оздоблення тла

столових і чайних сервізів простої класичної форми синьою, блакитною, або коричневою фарбою в комбінації з медальйонами зі стилізованими рослинними орнаментами у вигляді бордюрів, відома з продукції Корця кінця XVIII століття [5, арк. 69].

Одрукування значиться і за прейскурантом Дибинецької фаянсової фабрики першої половини XIX сторіччя, куди перейшов працювати Григорій Новицький з Корця та Межигір'я, однак звідти ми не маємо натурних взірців для порівняння [17, с. 386–402].

Пластично виразні силуети глинських виробів високого фаянсу стали особливим явищем української тонкої кераміки 1810-х рр. – середини XIX століття, що певним чином асимілювали досягнення формотворення усіх попередніх епох. Їхнім конкурентом, що розвивався синхронно, і створював місток «Київ – Львів», була казенна імператорська фабрика фаянсу.

В 1810-ті – 1840-ві роки продукцію Межигір'я в асортименті саме місцевих форм охоче передзамовляли іноземці, у тому числі великі музеї Європи, зокрема Амстердамський музей (столовий сервіз [3, арк. 103]), Севр, Дрезден [14], хоча у подальшому інколи деякі поставки за кордон через брак надійних посильних зривалися.



Рис. 1. Теріни для других (1а) і перших (1б, 1в) страв виробництва Глинської фаянсової фабрики. Друга третина XIX ст. Фаянс, кольоровий друк, ліплення. Зб. МЕХП

Після смерті 12 лютого 1843 р. художника Никифора Філіппова, що відав модельною майстернею, на фабриці його справи прийняв майстер зі складу [персоналу] Іван Єрмоленко [7, арк. 1]. Ще з першої чверті XIX століття він навчав модельників та художників Петра Беденка (народився 1786 р. – помер 23 лютого 1829 р. [13], надалі займався виготовленням нової рецептури маси, рідких препаратів золота і люстрів для живопису по фаянсу, а також питаннями технології випалу посуду) та Микиту Калитенка «мистецтву виготовлення фаянсового посуду». Ще одним учнем при модельні значився Давид Бариллов [3, арк. 90]. Лишилося невідомим, до кого з майстрів він був прикріплений. Іншими компетентними майстрами форми підприємства були талановитий Семен Шевченко [6, арк. 5–7], Леонтій Бегуновський (у подальшому фахівець з сакрального сегменту виробів, котрий розпочали випускати від 1827 р.) і Петро Волошин [3, арк. 86].

18 березня 1849 р. міністр двору задля наближення стилю української продукції до загальноросійського, культура якого була зорієнтована на міжімперські змагання, наказав надіслати до Межигір'я зразки різноманітного посуду, закуплені на загальну суму в 1013 карбованців у англійському магазині Нікольса та Плінке в петербурзі [16, арк. 2, 4–6, 9–10].

Серед іншої продукції був і столовий сервіз з блакитним розтушуванням, розписаний фарбами та золотом. Через насадження чужоземних зразків поступово втрачалась традиційність і власна лінія розвитку формотворення й декорування виробництва. Враховуючи поступову втрату культури виконання оригінальних фасонів без копіювання імпортованих зразків, модельна справа в Україні з часом почала певним чином занепадати, що позначилося і на фабрикаті інших виробництв того часу.

Останнім модельмайстром, котрого запросили на казенну Межигірську фаянсову фабрику, що проробив на ній лише півроку (з 20 липня 1857 по 15 вересня 1858 р.), був пруський підданий Густав Дітгель [15, арк. 25–31]. Невідомо, чи встигли впровадити

у виробництво хоч якісь його скульптури, зроблені до передачі підприємства у приватні руки братів купців Барських. Однак на історії розвитку модельної справи Правобережжя його праця ніяк не позначилася.

Сувоєподібні ручки, відомі з фасонів глиняних тернів для супу, флерони у вигляді шишки пінії, характерні для продукції заводів Волинської групи 1840-х – 1880-х рр., ширилися й на Київщині. Доба історизму, що розпочалася на українських землях синхронно зі зверненнями до бідермайєру, також синтетичного за своєю природою, спричинила певний застій у формотворенні правобережних виробництв.

Так, у фондах Національного музею декоративного мистецтва України зберіглася форма невеличкого теріну без накривки і цоколя (ФР-1116, марка червона «Horodnica»), декорована трояндовим букетом натуралістично виписаних квітів з двома пластично вирішеними у вигляді волут, що виростають із акантів, ніби промодельованих пір'їнами, ручками. Неузгодженість кольорів, погана якість фаянсового черепку, свідчать про певну образно-стильову кризу у формотворенні Городниці середини XIX століття.

Натомість виріб близької сферичної форми інших розмірів окресленого виробництва вказаного періоду має кращі пропорції і ліпшу якість. У нього (НМДМУ, 1109/а і 1109/б, марка червона «Ного») збережена накривка, прикрашена флероном у вигляді шишки пінії, що гарно узгоджена з пластикою сувоєподібних ручок «гусінь на листі»). Тактовним є декорування у вигляді розкиданих «ситчиком» волошок, та тендітного відведення в тон стрічкою зеленою фарбою.

Нижня частина супниці нагадує форму «горіхоподібного» теріну ранньої Баранівки та гіпюрові кілікоподібні вази Межигір'я 1810-х – 1820-х рр. Загалом, фасон городницької вази для супу з колекції НМДМУ, виконаної протягом 1840–1880-х рр. (інв. №Фр-1103), цілком відповідає традиції тернів Правобережжя другої-третьої хвилі класицизму, взорованих на австрійські вази-миски для супу кшталту «Олліа», неодноразово згадані Фаїною Петряковою в продукції Корця



а



б



в

Рис. 2. Форма баранівської двочасткової вази для супу 1840-х – 1880-х рр. (Рис. 2а), прикрашеної мустером «ситчик», взорованої на ранні «горіхоподібні» форми Корецької фарфоро-фаянсової мануфактури (Рис. 2б), декорованої мотивом «Німецькі квіти» (зб. СОХМ ім. Н. Онацького), та «кілікоподібні» форми «гіпюрового» фаянсу Межигірської фарфоро-фаянсової фабрики (Рис. 2в) 1810-х – 1820-х рр.

Рис. 2а (зб. НМДМУ) і 2б – фарфор, розпис (2б – + золочення), ліплення.

Рис. 2в – фаянс, різьблення, рельєф, ліплення (тричасткова форма з піддоном без накривки.

Зб. НМДМУ. Накривка від ансамблю теріну зберігається у колекції Національного музею історії України)

(збірка Сумського обласного художнього музею імені Никанора Онацького) [19]. Невибгливий, звичний декор у вигляді «ситчику» з трипелюсткових волошок, підкреслює чіткі лінії силуету посудини, його пропорції, з відсилкою на ранні правобережні форми терінів часів других двох десятиліть XIX сторіччя.

Польські дослідниці Марія Старжевська і Марія Йезевська цитують на сторінках своєї праці про польський фаянс Ігнація Яковицького (Ignacy Jakowicki), викладача віленської кафедри мінералогії, відрядженого 1830 р. до Городниці. У «Щоденнику віленському» («Dzienniku Wileńskim») він писав, що фабрика «<...> із zupełnie nie ustępują fajansom angielskim» [20, арк. 50]. Насправді, при порівнянні з межигірським теріном, виготовленим на виробництві, урухомленим піччю англійського взірця, городницьких виробів другої третини XIX століття, відчувається певна образно-стильова єдність і близькість за лаконічністю пластичного моделювання.

Від кінця 1840-х – початку 1850-х рр. форми простих фасонів столових сервізів розроблялися і на єдиному значному фарфоровому заводі Східної України. У цей час на виробництві А. Міклашевського працював модельник Семен Антонов. У колекції НМДМУ зберігся взірець теріну Волокитинського підприємства (1839 – 1861/1862 рр.) [5, арк. 86].

Вказана супова ваза з накривкою без цоколя (ФР-1600) у розрізі – овальна, на ніжці такої ж форми, з волютоподібними ручками, доповненими рельєфним акантовим листям. Твір стилізовано під оригінальне рококо, у формі не відчувається зв'язків з західноукраїнськими аналогічними за застосуванням виробами. Ваза, як і площина накривки, оздоблена пишними букетами, швидше характерними для польської декоративної манери виконання творів.

У 1850-ті – 1870-ті рр. на Волині також працював Романівський фарфоровий завод, про діяльність якого майже нічого не відомо. Він випускав столовий і чайний посуд, у тому числі теріни (один з них, з ручками-відрогами наявний у збірці НМДМУ, ФР-1849, маркований чорним гербом і червоним написом «Романовский»), декоровані мотивом трипелюсткової волошки, що повторювали форми посуду Баранівського фарфорового заводу тієї доби.

Від 1850-х до 1880-х рр. кращими в фарфорі-фаянсі України вважалися виробы Баранівської порцелянової, найбільш «національної» після закриття Корця, фабрики. Один тричастковий терін на подіумі означеного виробництва вказаного періоду відомий з колекції НМДМУ. Вкритий розписом у вигляді традиційних волошок

Мірії-Антуанетти, з «плавниковими» ручками, він складає одну групу з виготовленим синхронно прикладом форми вази для супу Романівського фарфорового заводу Волині (також фонди НМДМУ).

Невідомими лишилися теріни з асортименту іншого волинського фарфорового заводу цього періоду – Довбиського [4, арк. 59], поки не розшуканими. У цей час на зміну виробам Глинсько II і Межигір'я, згаслих у 1870-х рр., форми фаянсових супових ваз розвиваються лише на Городниці.

Наступна за часом супова ваза з товстого фаянсу городницького виробництва з колекції МЕХП датована 1875–1899 рр. (К/11951) (рис. 3).

Її проста форма без цоколя, з накривкою, увінчаною пензлеподібним флероном, певним чином близька до форм баранівських терінів, котрі випускалися з межі кінця XIX – початку XX століття (автор моделі – син власника, що придбав підприємство з торгів 1895 р. – Петро Гріпарі). Городницький терін вирізняється пластичним моделюванням ручок у вигляді букраній (баранячих маскаронів), він має більше, порівняно з баранівськими, трошки пізніше виконаними моделями, заломів і кутів форми.

Приклад одного з трьох останніх відомих фасонів дореволюційних терінів Баранівської фабрики фарфору («Тюре», «Фестон» і «Гавіленд»), все ще пов'язаний з австрійською формотворчою традицією, не дивлячись на те, що на заводах Волинської групи упродовж



Рис. 3. Ваза для супу. Городницький фаянсовий завод. Фаянс, розпис, ліплення. 1875–1899 рр. Зб. МЕХП

всієї їх історії «виписували» майстрів декору з Франції (насамперед, з Севру), або відправляли туди й у Лімож на навчання власних, часто з шляхетських родин. В окремих варіантах пластичного рішення ручок відомі форми терінів Баранівки початку XX століття зорієнтовані на форми виробів цього ж підприємства 1825–1835 рр. з колекції Національного музею у Кракові (MNK), тільки без цоколя, в інших – взоровані на сучасні їм приклади форми Городниці (волютоподібні сувої вушок).

Перший зразок являє собою поєднання моделі з ручками-відрогами, декорованими цятками, що походить з архіву П. Н. Мусієнка (рис. 4а) із колекції ЦДАМЛМУ. Цей предмет з різним двостороннім розписом квітковим мустером, по суті ідентичний другому теріну



а



б



в

Рис. 4. Фарфорові теріни початку XX століття. Баранівський фарфоровий завод. Фарфор, розпис, золочення, ліплення. Зб. ЦДАМЛМУ (рис. 4а), МЕХП (рис. 4б), родини Олександра Гріпарі (рис. 4в)

з експозиції МЕХП (представлений інший бік виробу) (рис. 4б). Та сама форма, але з сувоподібними вушками та дещо зміненою формою ромбовидного за силуетом флерону, зберігалася на 2000-ні – початок 2010-х років у колекції Олександра Гріпарі (Швейцарія, Греція, Англія), нащадка останнього власника виробництва у Баранівці до більшовицького перевороту Миколи Гріпарі (рис. 4в).

До складу столового сервізу тоді входили вази для супу та гарніру; підливочник, соусники; набори для спецій – сільничка, перечниця, гірчичниця; салатники, два оселедники; глибокі, пласкі, десертні, пиріжкові тарілки, кілька півмисок; ажурні сухарниця, бонбоньєрка й фруктівниця) [19, арк. 429–434].

Деякі форми Баранівського виробництва повторювалися на початку ХХ століття на підприємстві фаянсу та фарфору (до 1904 р.) в Будах на Східній Україні. На цьому виробництві під Харковом, зокрема, випускали 6-ти, 12-ти, 24-х-персонні сервізи за ціною від 6 карб. 73 коп. до 16 карб. 30 коп., до складу яких входили вази для супу, других страв, соусеріни. На 24 особи був розрахований сервіз «Грань» або «Гранений». Виготовляли його ж зменшений варіант на 6 кувертів. На цю ж чисельність був розрахований і скорочений сервіз «Київський Вирізний край», представлений в асортименті й стандартним дюжинним набором.

На 12 персон також в Будах продукували «Харківський зіставний Англійський манжет», «Харківський зіставний Вирізний край», «Харківський зіставний Велика гірчичниця та сухарниця», «Київський Англійський манжет», «Київський Вирізний край», «Київський Велика гірчичниця та сухарниця», «Ростовський Вирізний край», «Ростовський Англійський манжет», «Одеський Англійський манжет», «Одеський Вирізний край» (орфографія з вихідної документації підприємства, що зберігається в ДАХО) [2, арк. 94зв].

Також кузнецовською філією в Будах випускались сервізи столові дитячі й лялькові. Останні на 12, 15, 24, 30, 48 персон

відповідно за ціною 7 карб. 02 коп., 8 карб. 84 коп., 14 карб. 04 коп., 17 карб. 68 коп., 28 карб. 08 коп. На дюжину розраховувався «Грань малого складу», він же йшов 24-персонним. Найбільш дороговартісним був так званий «Закордонний фасон». Переважна кількість моделей столового посуду мала одинарний (на 24) та подвійний (на 48 персон) склад: «4-кутний», «Рококо», «Гребенем». Склалися ансамблі із вази з накривкою, блюда, соусника, підливочника, салатника, піддона круглого й тарілок. У сегменті дитячих сервізів також фігурували «Закордонний фасон» і «Грань» [1, арк. 153а].

Висновки. Форми спочатку тричасткових (з подіумом-підставкою), а згодом двочасткових (чаша з накривкою) тернів українських фарфоро-фаянсових виробництв Волині та Київщини сформувалися під впливом австрійських прообразів межі ХVІІІ – початку ХІХ сторіччя (Корець, Межигір'я, Городниця, Баранівка, Дибинці), де головним типом оздоблення був розпис керамічними фарбами і золотом (мустер, найчастіше в стилі «Німецькі квіти», або «ситчиком»). Частково близька цій формотворчій традиції була продукція Слобожанщини в кінця ХІХ – початку ХХ сторіч, де в асортименті зустрічаються подіуми під вази для супу. Натомість декор з одрукуванням різного типу застосовували на терінах упродовж другої – третьої третини ХІХ сторіччя на Межигір'ї, у Дибинцях, Глинсько, а надалі – в Будах і на деяких малих заводах Волинської групи.

Композитний «вибагливий, дивно-претензійний, наче невдоволений», бідермайєр звільнив форми городницьких тернів 1825–1840-х рр. від вишуканості попередньої доби. Спочатку ручки і пластично модельовані деталі замінюють на щільно притиснуті до тулуба букранії (баранячі маскарони), згодом їх змінюють відроги доби історизму та неоромантичні «крильця»-плавники. Живописний декор, пройшовши фазу «вінки з листя для переможців», зникає на короткий відрізок часу зовсім, коли його могли замінювати одрукуванням, потім вже відроджується знову у квіткових мустерах а-ля «Німецькі

квіти» та у вигляді традиційного французького «ситчику» в стилі Марії-Терезії зі схематизованих дрібних волошок. Цоколі ваз, скульптурні лапи та химерні ручки в останній чверті XIX століття як такі припиняють своє існування.

Відроджене втретє, на межі XIX – початку XX століття виробництво Баранівки продовжує традицію випуску простих сферичних форм терінів з ручками-плавниками або розведеними вбік відрогами, що завершуються опуклими держачками з дірочками або їх імітацією розписом (інколи у вигляді схематизованої квітки). Перед більшовицьким переворотом мустер залишається єдиним постійно

актуальним декором вітчизняних виробництв Правобережної України.

Його ж використовували й для оздоблення волокитинської порцеляни, проте у дещо сухуватому різновиді декору штибу «Манер» на складного типу формах терінів, дуже опатно пластично промодельованих, не схожих на традиційні фасони вітчизняних виробництв. У радянський час більшість підприємств українського фарфору-фаянсу повернулися до продукування викінчених форм перших терінів Корецького виробництва кінця XVIII століття, які згодом переосмислювалися на Баранівці, Межигір'ї, Городниці, Дибинцях, Романові тощо.

Література:

1. ДАХО. Ф. 634. Харківська фабрика виробництва фарфорових і фаянсових виробів М. С. Кузнецова в Будах. Оп. 2. Од. зб. 29. Книга розцінок товару. На 309 арк. Арк. 153а.
2. ДАХО. Ф. 634. Харківська фабрика виробництва фарфорових і фаянсових виробів М. С. Кузнецова в Будах. Оп. 2. Од. зб. 96. Прейскурант. На 149 арк. Арк. 94зв.
3. ЦДАМЛМУ. Ф. 990. Мусієнко Пантелеймон Никифорович, український радянський мистецтвознавець. Оп. 1. Спр. 56. «Києво-Межигірська фаянсова фабрика». Маш. з правками автора. 1 док. на 210 арк., 1958 р. Арк. 86–103.
4. ЦДАМЛМУ. Ф. 990. Мусієнко Пантелеймон Никифорович, український радянський мистецтвознавець. Оп. 1. Спр. 242. «Український фарфор і фаянс XIX – поч. XX ст.». Маш., маш. з правками автора. 1 док. на 136 арк., б/д. Арк. 59.
5. ЦДАМЛМУ. Ф. 990. Мусієнко Пантелеймон Никифорович, український радянський мистецтвознавець. Оп. 1. Спр. 285. «Фарфор і фаянс». Стаття про виробництво художнього фарфору на Україні. Варіанти. Рук., маш. з правками автора, маш. 5 док. на 98 арк., 1963 р. Арк. 69–86.
6. ЦДІАК. Ф. 581. Києво-Межигірська фаянсова фабрика. Оп. 1. Спр. 31. Арк. 5–7.
7. ЦДІАК. Ф. 581. Києво-Межигірська фаянсова фабрика. Оп. 1. Спр. 152. Арк. 1.
8. ЦДІАК. Ф. 581. Києво-Межигірська фаянсова фабрика. Оп. 1. Спр. 183. Арк. 1–5.
9. ЦДІАК. Ф. 581. Києво-Межигірська фаянсова фабрика. Оп. 1. Спр. 202. Арк. 1–3; Спр. 251. Арк. 8–12; Спр. 946. Арк. 9–20; Спр. 947. Арк. 84; Спр. 967. Арк. 84; Спр. 971. Арк. 34–35.
10. ЦДІАК. Ф. 581. Києво-Межигірська фаянсова фабрика. Оп. 1. Спр. 226. Арк. 1–122.
11. ЦДІАК. Ф. 581. Києво-Межигірська фаянсова фабрика. Оп. 1. Спр. 320. Арк. 10.
12. ЦДІАК. Ф. 581. Києво-Межигірська фаянсова фабрика. Оп. 1. Спр. 361. Арк. 65–66.
13. ЦДІАК. Ф. 581. Києво-Межигірська фаянсова фабрика. Оп. 1. Спр. 226. Арк. 22–23; Спр. 312. Арк. 2; Спр. 493. Арк. 334.
14. ЦДІАК. Ф. 581. Києво-Межигірська фаянсова фабрика. Оп. 1. Спр. 875. Арк. 12; Спр. 1328. Арк. 26; Спр. 1456. Арк. 30.
15. ЦДІАК. Ф. 581. Києво-Межигірська фаянсова фабрика. Оп. 1. Спр. 2525. Арк. 25–31.
16. ЦДІАК. Ф. 581. Києво-Межигірська фаянсова фабрика. Оп. 1. Спр. 2540. Арк. 2, 4–6, 9–10.
17. Школьна О. В. Дибинецька фаянсова фабрика графів Браницьких на Київщині в світлі даних першоджерел. *Археологія і давня історія України*. Київ, 2018. Вип. 4(29). С. 386–402.
18. Школьна О. Фарфор-фаянс України XX століття: інфраструктура галузі, промислова та економічна політика, організаційно-творчі процеси. Книга 2. Частина 1. Додатки. Історія виробництв. Таблиці. Реєстр імен провідних майстрів галузі. Київ : День печаті, 2013. 400 с.: іл.
19. Petrkova Faina. Z dziejów wytwórni porcelany w Baranówce (XIX – początek XX w.). *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej*. 1985. №4. С. 429–434.
20. Starszewska M., Jezewska M. Polski fajans. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1978. S. 50.

References:

1. DAKhO. F. 634. Kharkivska fabryka vyrobnytstva farforovykh i faiansovykh vyrobiv M. S. Kuznetsova v Budakh. Op. 2. Od. zb. 29. Knyha roztsinok tovaru. Na 309 ark. Ark. 153a. [*DAKHO. F. 634. Kharkov porcelain and faience factory of M. S. Kuznetsov in Budy. Op. 2. Unit. collection. 29. Price list of goods. On 309 sheets. Ark. 153a*] [in Ukrainian].
2. DAKhO. F. 634. Kharkivska fabryka vyrobnytstva farforovykh i faiansovykh vyrobiv M. S. Kuznetsova v Budakh. Op. 2. Od. zb. 96. Preiskurant. Na 149 ark. Ark. 94zv. [*DAKHO. F. 634. Kharkov factory for the production of porcelain and earthenware products by M. S. Kuznetsov in Budy. Op. 2. Unit. collection. 96. Price list. On 149 sheets. Ark. 94back*] [in Ukrainian].
3. TsDAMLUMU. F. 990. Musiienko Panteleimon Nykyforovych, ukrainskyiadianskyi mystetstvoznaveets. Op. 1. Spr. 56. «Kyievo-Mezhyhirska faiansova fabryka». Mash. z pravkamy avtora. 1 dok. na 210 ark., 1958 r. Ark. 86–103 [*CSMLAU. F. 990. Musienko Panteleymon Nikiforovych, Ukrainian Soviet art critic. Op. 1. File 56. "Kyiv-Mezhyhirska Faience Factory". Mash. with author's corrections. 1 doc. on 210 sheets, 1958 Ark. 86–103*] [in Ukrainian].
4. TsDAMLUMU. F. 990. Musiienko Panteleimon Nykyforovych, ukrainskyiadianskyi mystetstvoznaveets. Op. 1. Spr. 242. «Ukrainskyi farfor i faians XIX – poch. XX st.». Mash., mash. z pravkamy avtora. 1 dok. na 136 ark., b/d. Ark. 59 [*CSMLAU. F. 990. Musienko Panteleymon Nikiforovych, Ukrainian Soviet art critic. Op. 1. File 242. "Ukrainian porcelain and faience of the 19th – early 20th centuries." Mash., mash. with author's corrections. 1 doc. on 136 sheets, b/d. Ark. 59*] [in Ukrainian].
5. TsDAMLUMU. F. 990. Musiienko Panteleimon Nykyforovych, ukrainskyiadianskyi mystetstvoznaveets. Op. 1. Spr. 285. «Farfor i faians». Stattia pro vyrobnytstvo khudozhnoho farforu na Ukraini. Varianty. Ruk., mash. z pravkamy avtora, mash. 5 dok. na 98 ark., 1963 r. Ark. 69–86 [*CSMLAU. F. 990. Musienko Panteleymon Nikiforovych, Ukrainian Soviet art critic. Op. 1. File 285. "Porcelain and faience". Article on the production of artistic porcelain in Ukraine. Variants. Ruk., mash. with author's corrections, mash. 5 doc. on 98 sheets, 1963 Ark. 69–86*] [in Ukrainian].
6. TsDIAK. F. 581. Kyievo-Mezhyhirska faiansova fabryka. Op. 1. Spr. 31. Ark. 5–7 [*Central State Historical Archive of Ukraine. F. 581. Kievo-Mezhyhirska Faience Factory. Op. 1. File 31. Ark. 5–7*] [in Ukrainian].
7. TsDIAK. F. 581. Kyievo-Mezhyhirska faiansova fabryka. Op. 1. Spr. 152. Ark. 1 [*CDIAK. F. 581. Kievo-Mezhyhirska Faience Factory. Op. 1. File 152. Ark. 1*] [in Ukrainian].
8. TsDIAK. F. 581. Kyievo-Mezhyhirska faiansova fabryka. Op. 1. Spr. 183. Ark. 1–5 [*CDIAK. F. 581. Kievo-Mezhyhirska Faience Factory. Op. 1. File 183. Ark. 1–5*] [in Ukrainian].
9. TsDIAK. F. 581. Kyievo-Mezhyhirska faiansova fabryka. Op. 1. Spr. 202. Ark. 1–3; Spr. 251. Ark. 8–12; Spr. 946. Ark. 9–20; Spr. 947. Ark. 84; Spr. 967. Ark. 84; Spr. 971. Ark. 34–35 [*CDIAK. F. 581. Kievo-Mezhyhirska Faience Factory. Op. 1. File 202. Ark. 1–3; File 251. Ark. 8–12; File 946. Ark. 9–20; File 947. Ark. 84; File 967. Ark. 84; File 971. Ark. 34–35*] [in Ukrainian].
10. TsDIAK. F. 581. Kyievo-Mezhyhirska faiansova fabryka. Op. 1. Spr. 226. Ark. 1–122 [*CDIAK. F. 581. Kievo-Mezhyhirska Faience Factory. Op. 1. Sp. 226. Ark. 1–122*] [in Ukrainian].
11. TsDIAK. F. 581. Kyievo-Mezhyhirska faiansova fabryka. Op. 1. Spr. 320. Ark. 10 [*CDIAK. F. 581. Kievo-Mezhyhirska Faience Factory. Op. 1. Sp. 320. Ark. 10*] [in Ukrainian].
12. TsDIAK. F. 581. Kyievo-Mezhyhirska faiansova fabryka. Op. 1. Spr. 361. Ark. 65–66 [*CDIAK. F. 581. Kievo-Mezhyhirska Faience Factory. Op. 1. Sp. 361. Ark. 65–66*] [in Ukrainian].
13. TsDIAK. F. 581. Kyievo-Mezhyhirska faiansova fabryka. Op. 1. Spr. 226. Ark. 22–23; Spr. 312. Ark. 2; Spr. 493. Ark. 334 [*CDIAK. F. 581. Kievo-Mezhyhirska Faience Factory. Op. 1. Sp. 226. Ark. 22–23; Sp. 312. Ark. 2; Sp. 493. Ark. 334*] [in Ukrainian].
14. TsDIAK. F. 581. Kyievo-Mezhyhirska faiansova fabryka. Op. 1. Spr. 875. Ark. 12; Spr. 1328. Ark. 26; Spr. 1456. Ark. 30 [*CDIAK. F. 581. Kievo-Mezhyhirska Faience Factory. Op. 1. Sp. 875. Ark. 12; Sp. 1328. Ark. 26; Sp. 1456. Ark. 30*] [in Ukrainian].
15. TsDIAK. F. 581. Kyievo-Mezhyhirska faiansova fabryka. Op. 1. Spr. 2525. Ark. 25–31 [*CDIAK. F. 581. Kievo-Mezhyhirska Faience Factory. Op. 1. Sp. 2525. Ark. 25–31*] [in Ukrainian].
16. TsDIAK. F. 581. Kyievo-Mezhyhirska faiansova fabryka. Op. 1. Spr. 2540. Ark. 2, 4–6, 9–10 [*CDIAK. F. 581. Kyiv-Mezhyhirska Faience Factory. Op. 1. Sp. 2540. Ark. 2, 4–6, 9–10*] [in Ukrainian].
17. Shkolna O. V. (2018). Dybynetska faiansova fabryka hrafiv Branytskykh na Kyivshchyni v svitli danykh pershodzherel. [*Dybynetsk Faience Factory of Counts Branytsky in the Kyiv Region in the Light of Primary Source Data*]. Arkheolohiia i davnia istoriia Ukrainy [*Archaeology and Ancient History of Ukraine*]. Kyiv. Vyp. 4(29). P. 386–402. [Kyiv. Issue 4(29). Pp. 386–402] [in Ukrainian].

18. Shkolna, O. (2013). Farfor-faians Ukrainy XX stolittia: infrastruktura haluzi, promyslova ta ekonomichna polityka, orhanizatsiino-tvorchy protsesy. Knyha 2. Chastyna 1. Dodatky. Istoriiia vyrobnytstv. Tablytsi. Reiestr imen providnykh maistriv haluzi. [*Porcelain and faience of Ukraine in the 20th century: industry infrastructure, industrial and economic policy, organizational and creative processes. Book 2. Part 1. Appendices. History of production. Tables. Register of names of leading masters of the industry*]. Kyiv: Den pechaty, 400 s.: il. [Kyiv: Den Pechaty, 400 p.: ill.] [in Ukrainian].

19. Petrjakova Faina (1985). Z dziejów wytwórni porcelany w Baranówce (XIX – początek XX w.). *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej*. №4. С. 429–434 [in Polish].

20. Starszewska, M., & Jeżewska, M. (1978). Polski fajans. Wrocław; Warszawa; Kraków. P. 50 [in Polish].

Стаття надійшла: 11.08.2025

Прийнято: 27.08.2025

Опубліковано: 10.10.2025

Юрова Тетяна Миколаївна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
викладач кафедри поведінкових наук та військового лідерства
інституту психологічної підтримки персоналу
Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного
ORCID ID: 0000-0003-0400-0852
taniushka_j@ukr.net

АСОЦІАТИВНА ТА РЕКОНСТРУКТИВНА ФОТОГРАФІЇ МАНЕКЕНІВ ЯК ФОРМИ ФОТОТЕРАПІЇ У РЕАБІЛІТАЦІЇ ПОСТРАЖДАЛИХ ІЗ БОЙОВИМИ ПСИХІЧНИМИ ТРАВМАМИ

Наявність великої кількості постраждалих у ЗС України від бойових психічних травм (БПТ) потребує підвищення ефективності всього реабілітаційного процесу та максимального залучення студи різноманітного арсеналу засобів, включаючи використання неінвазивних креативних арттерапевтичних форм та методів, у тому числі фототерапії, зокрема таких її форм, як асоціативна та реконструктивна фотографія. Доступність такого виду терапії обумовлена тим, що сьогодні практично кожна пересічна людина, маючи різноманітні гаджети, може створювати, обробляти, зберігати і пересилати світлина, що дає масштабний ресурс для фототерапевтичної практики.

Особливо актуальним питання реабілітації стало від початку російсько-української війни. Враховуючи нові виклики постійно ведеться пошук нових адекватно-креативних методів реабілітації як психологами та військовими культурологами. Психологічна підтримка персоналу Збройних Сил України є важливою складовою забезпечення боєздатності військ та формування здорового суспільства, значна частина якого – це ветерани, які пережили БПТ. Переважна більшість з них не мають мистецького досвіду та не завжди радо сприймають арттерапію через побоювання виявити слабкість в цій сфері, що посилюється подібними відчуттями через травми фізичні та психологічні. Саме для таких випадків реконструктивна фотографія підходить найбільше, створюючи відчуття безпеки та контрольованості процесу.

Мета статті – розглянути і проаналізувати арттерапевтичний досвід застосування в культурологічному забезпеченні реабілітації учасників бойових дій з БПТ фотографування манекенів в якості об'єктів арттерапевтичних асоціативних та реконструктивних фотосесій, як додаткового креативного засобу підвищення ефективності реабілітаційного процесу.

Ключові слова: арттерапія, фототерапія, психологічна реабілітація, бойові психічні травми, учасники бойових дій, культурологічне забезпечення, манекени.

Yurova Tetiana. ASSOCIATIVE AND RECONSTRUCTIVE PHOTOGRAPHY OF MANNEQUINS AS A FORM OF PHOTOTHERAPY IN THE REHABILITATION OF VICTIMS OF COMBAT PSYCHOLOGICAL TRAUMA

The presence of a large quantity of victims of combat psychological trauma (CPT) in the Armed Forces of Ukraine requires increasing the efficiency of the entire rehabilitation process and maximum involvement of a diverse arsenal of means, including the use of non-invasive creative Art therapeutic forms and methods, including phototherapy and its types such as associative and reconstructive photography. The accessibility of this type of therapy is due to the fact that today almost every ordinary person, having various gadgets, can create, process, store and send photos, which provides a large-scale resource for phototherapeutic practice.

The issue of rehabilitation has become particularly relevant since the beginning of the Russian-Ukrainian war. Given the new challenges, both psychologists and military cultural experts are constantly searching for new adequate and creative rehabilitation methods. Psychological support for personnel of the Armed Forces of Ukraine is an important component of ensuring the combat readiness of the troops and the formation of a healthy society, a significant part of which are veterans who have survived CPT. The vast majority of them do not have artistic experience and do not always welcome Art Therapy due to the fear of revealing weakness in this field, which is exacerbated by similar feelings due to physical and psychological injuries. It is for

such cases that reconstructive photography is most suitable, creating a sense of security and control over the process.

The aim of the article is to consider and analyze the Art Therapeutic experience of using, in the cultural provision of rehabilitation of participants in combat operations with CPT, photographing mannequins as objects of Art therapeutic associative and reconstructive photo sessions, as an additional creative means of increasing the efficiency of the rehabilitation process.

Key words: *Art Therapy, phototherapy, psychological rehabilitation, combat mental trauma, combatants, cultural support, mannequins.*

Вступ. Практика реабілітації військово-службовців із БПТ показала, що фототерапія разом з іншими арттерапевтичними техніками значно розширила арсенал культурологічного забезпечення відновлення психічного здоров'я постраждалих, реконструкції їх соціального статусу та відбудови втрачених ресурсів. Серед креативних фототерапевтичних практик можна виділити асоціативну та реконструктивну фотографію, які дозволяють через роботу із зображенням ретельно відтворити як позитивні, так і негативні досвід та переживання особистості, спрямувати особистість на подолання наслідків БПТ. Це стає особливо важливим фактором також при таких важких психічних та психологічних станах, як генералізований тривожний розлад, панічні атаки, депресія, ПТСР. Використання фототерапії у цьому випадку робить її одним із ефективних реабілітаційних, профілактичних, лікувальних, корекційних та адаптогенних засобів.

Матеріали та методи. Проведено експеримент з практичного використання асоціативної та реконструктивної фотографії, з використанням в якості об'єктів для фотографування манекенів, в межах культурологічного забезпечення реабілітації військово-службовців після участі в бойових діях, зроблені висновки щодо впливу цих видів фототерапії на морально-психологічний стан комбатантів, розвиток їх творчого потенціалу та комунікативної активності.

В дослідженні було застосовано емпіричні методи з проведенням експерименту, спостереженням його результатів і подальшим описом, та теоретичні методи – такі як аналіз результатів, їх узагальнення та пояснення.

Аналіз попередніх досліджень. Вибрана тематика знайшла своє відображення у дослідженнях значної кількості закордонних та

вітчизняних вчених, серед яких чільне місце займає англійська школа фототерапії. Канадська арттерапевтка Джуді Вайзер розробила техніки інтеграції фототерапії в терапевтичний процес, розділивши два поняття: фототерапія (робота зі світлинами під керівництвом арттерапевта) та терапевтична фотографія (самостійна робота пацієнта з фотографіями за завданням арттерапевта), дала методику використання особистих фотографій та сімейних альбомів постраждалих як засобів психологічної комунікації [1]. Англійський психотерапевт Дель Левенталь в рамках своєї практики розробив підходи та методичні рекомендації щодо реконструкційної, суспільної, сімейної фототерапії та автопортретування в умовах цифрової доби [2]. Однією з останніх праць вченого є «Довідник з фототерапії та терапевтичної фотографії» [3], у якому надані основні підходи до фототерапії та терапевтичної фотографії, викладена методика терапії «розмовляючими картинками», реконструкційної фототерапії, створення терапевтичних фотокниг, фотоісторій та фотощоденників. Шотландський практикуючий лікар та арттерапевт Ніл Гібсон дослідив комунікативну роль фототерапії, розробив техніку використання автопортретів та селфі у здійсненні соціальної ідентичності, підвищенні самооцінки та психологічної стійкості людей з розладами аутистичного спектру [4]. Група американських біопсихологів та арттерапевтів на чолі з Девідом Крауссом та Джеррі Фрайріром дослідила проблему фотографічного самоконфронування як терапії та видала профільну збірку робіт науковців Університету Х'юстон у Клір-Лейк-Сіті [5], психотерапевт Марк Бурно розвинув методику застосування фотографії як образотворчого мистецтва у межах арттерапії через креативне самовираження кожної конкретної особистості [6]. Українська вчена,

практикуюча психологиня та арттерапевтиня Олена Тараріна серед дев'яноста арттерапевтичних методик та технік реабілітаційної роботи з психотравмами та негативними емоціями постраждалих запропонувала техніку використання фототерапії у доланні роздратування [7]. Вчений і практикуючий арттерапевт Андрій Старовойтов розглядає терапевтичний потенціал фототерапії як важливий елемент біографування особистої історії та виділяє такі її етапи, як діагностичний, деконструктивний, реконструктивний та трансресивний (перехід до нової концептуальної моделі сприйняття та трактування себе і подій), що є ключовим у психологічній перебудові суб'єкта [8, с. 57–60, 111–112]. Президент Всеукраїнської громадської організації «Арттерапевтична асоціація», психологиня та арттерапевтиня Олена Вознесенська [9, с. 38–51], Н. Макаренко та О. Павленко [10, с. 207–216] розглядають селфі у фототерапії як різновиди медіа-арттерапії і як засіб діагностики, самопізнання та вирішення психологічних проблем в арттерапевтичній практиці.

Разом з тим, спостерігається певний дефіцит досліджень та методик у використанні потенціалу асоціативної та реконструктивної фотографії, як креативних форм фототерапії та арттерапевтичного інструменту в реабілітації військовослужбовців, постраждалих від БПТ. Крім того, в процесі роботи авторки з джерельною базою не було виявлено прикладів та аналізу використання манекенів як об'єктів фотозйомок при використанні фототерапії в реабілітації постраждалих із психотравмами, що надає новизну дослідженню.

Результати. В наш час, коли відбувається цифровізація всього життя суспільства, фото стає частиною інноваційного різновиду терапії мистецтвом. Принципова відмінність арттерапевтичних фотознімків від звичайних полягає в тому, що вони призначені не для хронікалізації та розваги, а для проекції настрою постраждалого, його психологічного стану та здоров'я на фото, що дозволяє проводити діагностику та корекцію лікувально-реабілітаційного процесу.

На переконання авторки, кожен етап реабілітації повинен зумовлювати вибір певного

виду фототерапії. На етапі діагностики та призначення лікування найбільш прийнятною є асоціативна фотографія, а в ході реабілітації та якісної зміни стану постраждалого для контролю динаміки лікувально-відновного процесу та його корекції більш адекватною буде реконструктивна фотографія.

При виборі асоціативної фотографії в якості арттерапевтичного інструменту буде вірним спиратися на твердження Андрія Старовойтова, що «Фотографія представляє якийсь уявний простір, на який може бути спроектований психічний зміст та стан людини» [8, с. 111].

У період психологічної реабілітації проведено дослідження, в ході якого фототерапію було запропоновано трьом постраждалим, які поряд з БПТ мали певні поранення, травми та контузії (табл. 1).

На початковому етапі реабілітації з усіма постраждалими було проведено сеанси асоціативної фотографії для осмислення та переробки травматичного досвіду, саморозкриття постраждалих, зняття психологічних затискачів та встановлення діалогічної взаємодії.

З цією метою кожному з реабілітантів пропонувалося разом з керівником відвідати торговельний комплекс, і, маючи при собі смартфон, створити художні фото манекенів та їх фрагментів, які б максимально відображали емоційно-психологічний та фізичний стан постраждалих для того, щоб надалі пояснити ці світлини та обговорити дії та перспективи реабілітації.

Як об'єкт для фотографування демонстраційні манекени були обрані не випадково. По-перше, будучи людиноподібними ляльками, зовні та анатомічно вони чудово імітують фігуру та частини тіла людини. По-друге, у сучасних маркетах, торгових центрах та універсамах представлений найбагатший вибір та асортимент креативних моделей. По-третє, практично необмежений доступ до об'єктів та відсутність заборон для проведення зйомок. По-четверте, манекени становлять певний інтерес у мистецькому плані, і не лише з погляду скульптурної пластики, оскільки представлені у найширшому художньому діапазоні: можуть бути гіперреалістичними,

Таблиця 1

№ з/п	Особи, що проходили реабілітацію	Поранення, травми, контузії. Призначене лікування	Проявлення бойових психотравм
1.	Віктор, 34 роки, одружений, має сина 13 років.	Ампутована права нижня кінцівка через тяжкі пошкодження. Встановлений протез, призначені: лікувальна фізкультура, психотерапія.	Пригнічений настрій, почуття неповноцінності, фантомні болі в ампутованій кінцівці.
2.	Сергій, 41 рік, одружений, має двох дорослих дітей.	Бойова нейротравма (контузія, струс головного мозку). Здійснюється медикаментозне лікування, психотерапія, фізіотерапія.	Головний біль, постійне відчуття тривоги, нічні кошмари.
3.	Олексій, 26 років, неодружений.	Осколкове поранення руки та обличчя з ушкодженням щелепи. Бойова нейротравма (контузія). Здійснено: операцію на руці, 2 пластичні операції на обличчі. Здійснюється: медикаментозне лікування, лікувальна фізкультура, психотерапія, фізіотерапія.	Головний біль, обмеження рухових функцій правої руки, переживання у зв'язку зі зміною зовнішності, різка зміна настрою та поведінки, дратівливість.

людиноподібними та авангардними (скляними, металізованими, інкрустованими, без рук, ніг, голів тощо). По-п'яте, як показало дослідження, звернення до манекенів, як до об'єктів фотозйомки, викликає помітне емоційне та творче натхнення респондентів, що сприяє розкріпаченню особи та розкриття її внутрішнього стану. Особливо актуальний цей напрямок фотографії для постраждалих, які мають побоювання перед іншими варіантами арттерапії через відсутність мистецького досвіду. Крім того, після завершення арттерапевтичної сесії манекени залишають простір для саморефлексії військовослужбовця, адже зустрічаються буквально на кожному кроці, який вчить і надалі аналізувати свій стан та при виявленні негативної динаміки матиме привід знов звернутись по допомогу.

Усі ці аргументи на користь застосування манекенів як об'єктів фотографування можуть бути використані для досягнення конкретних арттерапевтичних цілей та розв'язання наступних реабілітаційних завдань:

- встановлення особистісного контакту арттерапевта з реабілітантом на основі творчої взаємодії для подальшого забезпечення партнерських взаємин;

- полегшення процесу психологічної реабілітації при застосуванні асоціативної та реконструктивної фотографії, як допоміжних арттерапевтичних методів;

- отримання додаткового матеріалу для психодіагностики та корекції;

- використання процесу фотозйомки та його продукту для вираження змісту внутрішнього світу особистості постраждалих;

- підвищення результативності у роботі з широким спектром психологічних проблем, що виступають у сукупності з фізичними травмами та пораненнями;

- відкриття додаткових ресурсів виведення наслідків БПТ (бойових психотравм), таких як травматичний стрес, емоційна нестійкість, депресивний стан, соціальна втраченість, імпульсивність когнітивних реакцій, невпевненість, страхи, низька самооцінка тощо на корекцію або зняття;

- забезпечення соціально прийнятного виходу чи нейтралізації дратівливості, агресії, конфліктності та інших негативних проявів;

- формування у постраждалих навичок аналізу свого емоційно-психічного стану, концентрації уваги на відчуттях та почуттях та розвиток самоконтролю;

- розвиток творчого потенціалу та підвищення самооцінки реабілітантів.

Апробована методика асоціативної та реконструктивної фототерапії відрізняється простотою, не є фінансово витратною і, як правило, сприймається респондентами позитивно та й нерідко з певним натхненням. Гарантіями успішного та ефективного проведення сеансів фототерапії є її продумана організація, яка мусить включати 5 основних складових:

1. Культуролог повинен завжди працювати в контакті з лікарем і психологом, узгоджуючи

з ними свої дії і співвідносити їх з лікувальним сценарієм;

2. На початку кожної фотосесії докладно роз'яснювати реабілітантам її зміст та завдання, сенс дій та перспективи використання їх результатів у реабілітаційному процесі;

3. Досягнення тісної взаємодії культуролога з респондентом, виходячи з тези Удо Басра, що «...терапевти потрібні клієнтам у трьох іпостасях: як ті, що підживлюють, як ті, що відбивають, що дають зворотний зв'язок, як візаві, співрозмовники» [11, с. 14];

4. Чітке формулювання теми кожної фотосесії, які бажано визначати індивідуально, або для пар респондентів.

5. У визначенні тематики дотримуватись принципів послідовності, переходу від простого до складного, що має сприяти розвитку позитивної динаміки емоційного та морально-психологічного стану.

Перші теми асоціативних фотосесій, такі, як «Автопортрет», «Не бажаю згадувати», «Що мені заважає жити», «Мій біль», «Причини безсоння» тощо носили ознайомчо-комунікативний характер і слугували як для побудови взаємин, так і для виявлення базисних психологічних проблем.

Наприклад, респондент Віктор із ампутованою правою нижньою кінцівкою та з нещодавно отриманим протезом, при розкритті теми «Причини мого безсоння» у період фотосесії зробив близько 40 фото, які вийшло спільними з ним зусиллями звести до 3 груп: 1. Дискомфорт при використанні протеза і дуже повільна до нього адаптація, яку він висловив словами: «Це не моя нога і я, напевно, ніколи не зможу прийняти її, як рідну»; 2. Нейропатичні фантомні болі в ампутованій нозі, які особливо турбують вночі і сприймаються як «встромлена в м'язи арматура», що буквально «зводить з розуму»; 3. Душевний розлад та дискомфорт, невизначеність та невпевненість у майбутньому (рис. 1).

Найважливіше розпочиналося після фотосесії – це підготовка до обговорення та обговорення результатів роботи. Досвід показав, що тут важливо було дати художню оцінку продукту, оскільки він народжувався у творчості, що ставало серйозним стимулом для подальшого реабілітаційного співробітництва. Наприклад, на світлині 1.1. був відзначений вдалий ракурс та динаміка зображення, які досить повно розкрили психологічну проблему сприйняття постраждалим сторонньої сторони протеза для тіла.



Рис. 1. Психологічна характеристика деяких асоціативних світлин учасника бойових дій Віктора з ампутованою ногою на тему «Причини мого безсоння»: 1. Повільна адаптація до протеза; 2. Прояв ГТР (генералізованого тривожного розладу) – панічного настрою в очікуванні ночі з фантомними болями; 3. Біполярний розлад з екстремальними коливаннями настрою, чергуванням емоційних максимумів та депресивних станів

Фрагментація зображення 1.2. концентрувала увагу на гостроті фантомного болю, композиція знімка 1.3. досить сильно передавала розбалансування та душевну нестабільність автора. Подібні вдалі креативні досягнення в обов'язковому порядку показувалися респондентам, оскільки вони здебільшого не мали достатніх мистецтвознавчих навичок. А заохочувальна характеристика та ненав'язлива вказівка на недоробки створювали перспективу поглиблення у творчість, яка є ключовою в арттерапії.

У відборі фотографій для обговорення та інтерпретації художніх образів головна роль безумовно відводиться респонденту, оскільки краще за нього самого ніхто його не може знати. Людині тільки потрібна супровідна підтримка, додаткове виявлення її знахідок та відкриттів, акцентування на них уваги та заохочення як мотивуючих стимулів. У такому підході проявляється повага до експертної компетентності реабілітанта, що є надзвичайно важливим у розкритті його арттерапевтичного ресурсу.

Обговорення може бути як індивідуальним, так і в групі. Найбільш доцільною і зручною для сприйняття утвердилася така форма, як слайд-фільм із коментарями автора зйомки.

Змістове побудоване обговорення відкриває додаткові можливості для осмислення внутрішнього психологічного стану потерпілого, концентрації зусиль на його корекції та побудові подальших реабілітаційних дій.

Досвід показав, що після двох-трьох подібних асоціативних фотосесій постраждалі самі виходять із пропозицією розпочати реконструктивну фототерапію, суть якої зводиться до відмежування від минулого та переходу до конструювання нової реальності. Тематику таких фотосесій можуть бути «Моя мрія», «Мої перспективи», «Досконалість у моєму баченні», «Я в цьому світі», «Моє просування вперед», «Я і щастя» тощо. Розкриваючи у світлинах тему «Мої перспективи», комбатант Віктор показав, що він, незважаючи на відсутність ноги, прагне повної реабілітації, повернення на рівних до своїх побратимів, думає зайнятися спортом, зацікавився проектом «Ігри нескорених» і, повернувшись у сім'ю, планує приділяти багато часу вихованню сина (рис. 2).

Реконструктивна фототерапія дозволяє не лише краще осмислювати дійсність, критично оцінювати свій психофізичний стан, а й, переробляючи минулий травматичний досвід, дистанціюватися від нього, вибудовуючи



Рис. 2. Психологічна характеристика деяких реконструктивних світлин учасника бойових дій Віктора з ампутованою ногою на тему «Мої перспективи»: 1. Надія бути рівним серед своїх побратимів; 2. У заняттях спортом бачиться перспектива повної реабілітації та досягнення певних позитивних результатів; 3. Мрія бути у сім'ї та займатися вихованням сина

нову перспективу свого життя з урахуванням реального стану справ. У цьому плані найбільш ілюстративним є фото 2.1, де нога з протезом прихована за вітриною для взуття. Автор пояснив, що він не випадково вибрав подібний ракурс, за наявності можливості зйомки з протилежного боку. Він хотів продемонструвати усвідомлення їм того, що в цей час протез для нього – вже не перешкода, а допомога для інклюзії у повноцінне життя: «він ніби є, але його одночасно немає, – просто металевий протез трансформований в частину тіла». У цьому трактуванні респондентом його ставлення до свого стану виявився взаємозв'язок між психічними та фізіологічними відчуттями, з одного боку, думками та соціальною позицією – з іншого. І все це оформилося у позитивні прагнення та настрої до одужання.

Застосування асоціативної та реконструктивної фотографії у культурологічному забезпеченні реабілітації передбачає не лише активну роботу із зображенням, а й креативну діяльність у період фотосесії. Ось чому присутність арттерапевта поруч із реабілітантом у процесі його творчості є обов'язковою. Здійснюючи моніторинг психофізичних реакцій фотографа при виборі об'єкта зйомки, пошуках вигідного ракурсу, висвітлення, його

переживань, жестів, міміки, коментарів та пояснень, керівник отримує можливість не просто фіксувати емоційно-фізичну реактивність респондента, його занурення у джерела психотравми, а безпосередньо у ході фотосесії впливати на перебудову свідомості, відрив від пережитого та здійснювати конструювання нових історій та нової реальності.

Наприклад, респондент Сергій під час відпрацювання теми асоціативної фотосесії «Що мені заважає жити», так проілюстрував у світлинах свій стан після нейротравми: 1. Трижовний сон і постійні нічні кошмари доводять до несамовитості та бажання «відірвати і кудись викинути голову разом з її болем та кошмарними переслідуваннями»; 2. Головні болі сприймаються як «металевий гвинт, який вставлений у голову і є в ній головним»; 3. Постійні головні болі «заважають жити і пов'язують по руках та ногах» (рис. 3).

Через місяць після проходження медикаментозного лікування та кількох сеансів асоціативної фототерапії Сергію було запропоновано зробити реконструктивну фотосесію «Досконалість у моєму баченні». До цього часу головний біль значно зменшився, але сон залишався тривожним і нерідко супроводжувався кошмарами. Зниження больового навантаження, реабілітаційні перспективи та

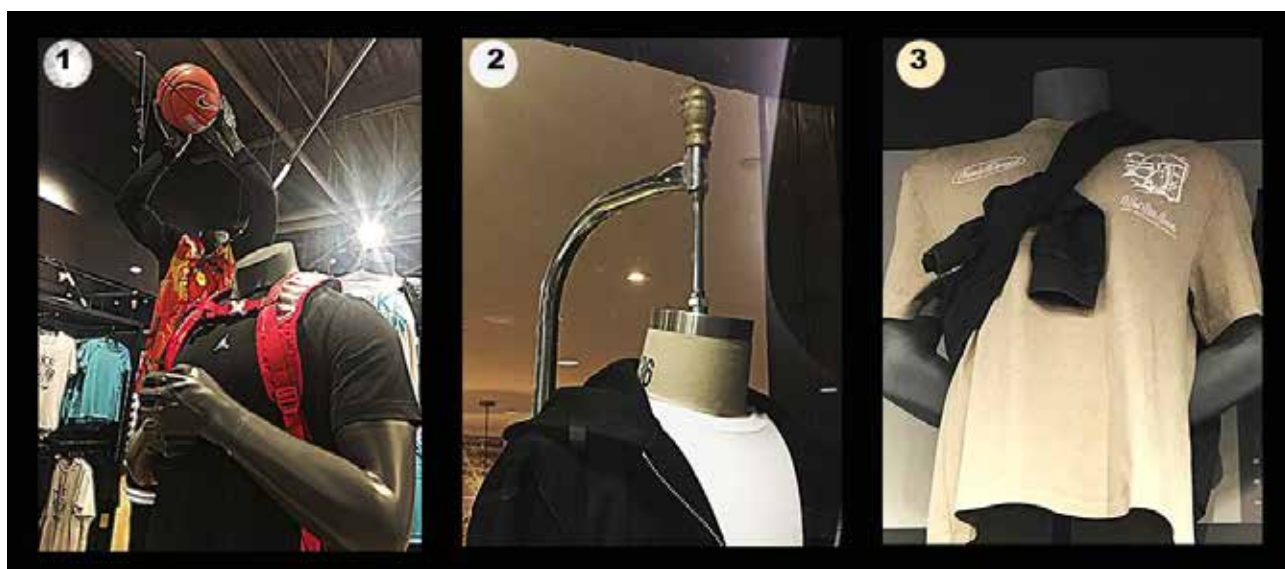


Рис. 3. Психологічна характеристика деяких асоціативних світлин учасника бойових дій Сергія з нейротравмою на тему «Що мені заважає жити»: 1. Психофізичні страждання від наслідків контузії: головний біль та нічні кошмари; 2. Головний біль – ключова проблема в існуванні; 3. Невизначеність та невпевненість у майбутньому

свою інтеграцію до соціуму та сім'ї респондент відобразив у 20 світлинах, які він згрупував у 3 підрозділи: 1. Ліквідація наслідків контузії; 2. Бажання нормалізації взаємин у сім'ї, зокрема із дружиною; 3. Невпевненість у повному зціленні та в утвердженні нормальних сімейних відносин.

Аналіз світлин показав, що реабілітанту необхідне детальніше опрацювання реконструкції блоку реальності, пов'язаного з особистісними відносинами в сім'ї, зокрема з дружиною, оскільки на фото відображалася лише жінка і не торкалися дітей, яких у потерпілого двоє. В стосунках з ними постраждалий не бачив проблем. Розмова психолога та арттерапевта з дружиною показала, що вона усвідомлює стан чоловіка, адекватно його оцінює, готова підтримувати його в лікуванні та психологічній реабілітації та прийняти до сім'ї без будь-яких умов та обмежень. У той же час з'ясувалося, що в статусному становищі головою цієї сім'ї завжди був чоловік з високим заробітком і добрими фізичними даними, що не заважало йому в мирному житті бути ревним до красуні дружини. Все це разом узятє дозволило зробити висновок, що отримані травми та хвороба знизили самооцінку особистості ветерана і вселили в нього невпевненість у його статусі, як глави

сім'ї. Будучи досить гордим, він зазнав пролонгації психотравми на міжособистісні стосунки і зафіксував цю проблему у своїй підсвідомості як важко розв'язну. Цей висновок дозволив зробити корекцію психотерапії та активізувати реабілітаційну роль сімейного чинника. Реконструктивна фототерапія, в даному випадку, виявилася дуже близька до психотипу та ментальності реабілітанта з доміантою на емоційно-ревні переживання, що дозволило зробити його переорієнтацію на раціональне вирішення внутрішньопсихічного конфліктного дисбалансу.

Після індивідуальної співбесіди з психологом, участі лікаря, психолога та арттерапевта у колективному обговоренні проблеми у сімейному колі, реабілітант став спокійнішим, висловив бажання якнайшвидше пройти реабілітацію та повернутися до сім'ї як її повноцінний її член. Використання фототерапії при зверненні до сімейної історії відіграло в цьому випадку вагому позитивну роль у корекції занепокоєння, депресивного стану респондента та конструюванні нової реальності.

Постраждалий Олексій, який отримав тяжкі осколкові поранення руки та обличчя з пошкодженням щелепи та важку контузію, на сеансі асоціативної фототерапії на тему



Рис. 4. Психологічна характеристика деяких реконструктивних світлин учасника бойових дій Сергія з нейрогравмою на тему «Досконалість в моєму баченні»: 1. Прагнення до повного одужання; 2. Жага повноцінного сімейного життя; 3. Знижена комунікативна самооцінка с елементами синдрому Адлера

«Мій біль» через фото відобразив свої ключові психофізичні проблеми. Респондент через світлини ототожнював свої головні болі та понівечене обличчя з темним обличчям, які хоче приховати від оточуючих під захисним шоломом. Його травмована права рука зафіксована на фото фрагментарно, крупним планом, оскільки турбує болями та обмеженням її рухових функцій. Людина хоче бачити себе роботом із чистим обличчям, необмеженими функціями та відсутністю болю (рис. 5).

Медикаментозне лікування, фізіотерапія, лікувальна фізкультура, психотерапія та арт-терапія впродовж місяця, значною мірою стабілізували психоемоційний стан реабілітанта, знизили болючі відчуття, покращили рухові функції руки. Часткова реабілітація обличчя після пластики пройшла успішно, набряки поступово стають меншими, і постраждалий частково адаптувався до свого нового вигляду. Однак, якщо при проведенні сеансів асоціативної фототерапії Олексій часто уявляв себе в майбутньому роботом, то в ході реабілітації в особистих бесідах постраждалий став періодично повертатися до світлих років свого дитинства, коли він був безтурботний, вродливий й «без вад». У міру поліпшення володіння рукою, його почав більше турбувати її зовнішній вигляд. Проведення реконструктивної фотосесії на тему «Моя мрія» наочно

продемонструвало у світлинах зміну настрою ветерана (рис. 6).

Прояв постраждалим спроби абстрагуватися від реальності через «повернення у дитинство», де все було чудово, міг бути пояснений через його молодість (26 років) та бажання у перспективі зустріти гарну дівчину і створити сім'ю. Але цьому, на переконання потерпілого, заважають понівечене обличчя, рука та її рухові дефекти. Це було використано психологом та арттерапевтом для побудови нової реальності майбутнього. Розмови про дитячі роки в селі, зосередження на яскравих життєвих подіях, організація зустрічей із друзями дитинства, люблячими батьками, які пишалися подвигами солдата, дистанціювали його від пережитого, сприяли розкриттю його внутрішнього особистісного потенціалу, дали стимул до подальшого розвитку внутрішніх вольових ресурсів.

Досвід показав, що застосування терапевтичних сеансів з асоціативною фотографією у комплексі з лікувальними, психологічними та фізіотерапевтичними засобами реабілітації дає можливість здійснити глибинне проникнення у травматичні переживання, які дозволяють проводити реабілітаційну корекцію та поступово дають вихід на реконструктивну фотографію з метою зміцнення впевненості постраждалого у своїх силах, створення



Рис. 5. Психологічна характеристика деяких асоціативних світлин учасника бойових дій Олексія з нейротравмою та осколковими пораненнями обличчя та руки на тему «Мій біль»:
1–2. Прояв дисморфічного розладу (комплекс потворності); 3. Прояв ескапізму (спроби абстрагуватись від реальності)



Рис. 6. Психологічна характеристика деяких реконструктивних світлин учасника бойових дій Олексія з нейротравмою та осколковими пораненнями обличчя та руки на тему «Моя мрія»: 1. Прояв ескапізму (спроби абстрагуватись від реальності). 2–3. Позитивне прагнення реконструювати своє тіло та його елементи

позитивного настрою та мотивації на активні дії щодо відновлення.

Висновки. Використання демонстраційних манекенів як об'єктів фотозйомок при проведенні сеансів фототерапії показало значну зацікавленість реабілітантів цим процесом, активізацію їх творчої наснаги у бажанні самовиразитися, у художній формі вивести назовні свої почуття та думки, виявити зв'язок творчої продукції із змістом свого внутрішнього світу.

Застосування асоціативної та реконструктивної фотографії манекенів в загальному процесі реабілітації здійснило позитивний вплив на морально-психологічний стан

постраждалих вояків, сприяло розвитку творчого потенціалу та комунікативної активності його учасників, більш точному визначенню коригувальних дій лікарів та психологів.

Аналіз ходу та підсумків реабілітації комбатантів з БПТ підтвердив, що процес фотозйомки манекенів, будучи креативним видом образотворчого мистецтва, виявилася одним з блокараторів емоційного дисбалансу, факторів подолання соціальної депривації, корекції поведінки, каталізатором підвищення життєвого тону, побудови нової позитивної реальності в свідомості реабілітантів, що, певною мірою, сприяло їх підготовці до адаптації у мирному соціумі.

Література:

1. Weiser J. *Phototherapy Techniques: Exploring the Secrets of Personal Snapshots and Family Albums*. London: Routledge, Tayler & Francis Group. 1999. 384 p.
2. Loewenthal D. *Phototherapy and Therapeutic Photography in a Digital Age*. London: Routledge, Tayler & Francis Group. 2013. 206 p.
3. Loewenthal D. *The Handbook of Phototherapy and Therapeutic Photography: For the Professional and Activist Client* Paperback. London: Routledge, Tayler & Francis Group. 2023. 208 p.
4. Gibson N. *Therapeutic Photography: Enhancing Self-Esteem, Self-Efficacy and Resilience* Paperback. London: Jessica Kingsley Publishers. 2018. 287 p.
5. Krauss D., Fryrear J. *Phototherapy in Mental Health*. Publisher: Charles C Thomas Pub Ltd. 1983. 240 p.
6. Бурно М.Є. *Терапія творчим самовираженням (клінічний психотерапевтичний метод)*. 4-те вид. Академічний проект. 2012. 487 с.
7. Тараріна О. *Глибинна арт-терапія: практики трансформацій: навчально-методичний посібник*. 2024. К.: АСТАМІР-В. 240 с.
8. Простір арт-терапії: образи, проблеми, ресурси (2007): *Матеріали IV Міждисциплінарної науково-практичної конференції з міжнародною участю*. К.: ЦППО АПН України, 1–2 березня. 118 с.

9. Простір арт-терапії. *Збірник наукових праць*. К.: Університет менеджменту освіти НАПН України; Всеукраїнська громадська організація «Арт-терапевтична асоціація». 2022. Вип. 1 (31). 104 с.
10. Проблеми сучасної психології (2017): *Збірник наукових праць*. К.: ПНУ ім. Ів. Огієнка, Інституту психології ім. Г.С. Костюка НАПН України. Вип. 37. 416 с.
11. Baer U. Gefühlssterne, Angstfresser, Verwandlungsbilder...: Kunst- und gestaltungstherapeutische Methoden und Modelle. Semnos Verlag Neuksrchen-Vluyn. 2002. 550 p.

References:

1. Weiser, J. (1999). Phototherapy Techniques: Exploring the Secrets of Personal Snapshots and Family Albums. London: Routledge, Tayler & Francis Group. 384 p.
2. Loewenthal, D. (2013). Phototherapy and Therapeutic Photography in a Digital Age. London: Routledge, Tayler & Francis Group. 206 p.
3. Loewenthal, D. (2023). The Handbook of Phototherapy and Therapeutic Photography: For the Professional and Activist Client Paperback. London: Routledge, Tayler & Francis Group. 208 p.
4. Gibson, N. (2018). Therapeutic Photography: Enhancing Self-Esteem, Self-Efficacy and Resilience Paperback. London: Jessica Kingsley Publishers. 287 p.
5. Krauss, D., Fryrear, J. (1983) Phototherapy in Mental Health. Publisher: Charles C Thomas Pub Ltd. 240 p.
6. Burno, M.E. (2012). Terapiya tvorchim samovirazhennyam (*klinschniy psihoterapevtichniy metod*). 4-te vid. Akademschniy proekt. 487 s. [in Ukrainian].
7. TararIna, O. (2024). Glibinna art-terapiya: praktiki transformatsiy: *navch.-metod. posib*. К. : ASTAMIR-V. 240 s. [in Ukrainian].
8. Prostir art-terapiyi: obrazi, problemi, resursi (2007): *Materiali IV Mizhdistsiplinarnoyi naukovoprak-tichnoyi konferentsiyi z mizhnarodnoyu uchastyu*. К.: TSIPPO APN Ukrayini, 1–2 bereznya. 118 s. [in Ukrainian].
9. Prostir art-terapiyi (2022): *Zbirnik naukovih prats*. К.: Universitet menedzhmentu osviti NAPN Ukrayini; Vseukrayinska gromadska organizatsiya «Art-terapevtichna asotsiatsiya». Vip. 1 (31). 104 s. [in Ukrainian].
10. Problemi suchasnoyi psihologiyi (2017): *Zbirnik naukovih prats*. К.: PNU Im. Iv. Ogiienka, Institutu psihologiyi im. G.S. Kostyuka NAPN Ukrayini. Vip. 37. 416 s. [in Ukrainian].
11. Baer, U. (2002): Gefühlssterne, Angstfresser, Verwandlungsbilder...: Kunst- und gestaltungstherapeutische Methoden und Modelle. Semnos Verlag Neuksrchen-Vluyn. 550 p.

Стаття надійшла: 15.08.2025

Прийнято: 01.09.2025

Опубліковано: 10.10.2025

НОТАТКИ

Наукове видання

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 4, 2025

Issue 4, 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 *О. І. Молодецька*

Підписано до друку 30.09.2025 р.
Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 21,16. Зам. № 0925/754.
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.