

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС
UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 1
Issue 1



Видавничий дім
«Гельветика»
2026

ГОЛОВА РЕДАКЦІЙНОЇ РАДИ:

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

ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ РАДИ:

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

ГОЛОВА РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ:

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

ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ:

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

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

Науковий журнал «Український мистецтвознавчий дискурс»
zarejestrowano друкованим медіа

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

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

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

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

HEAD OF THE EDITORIAL COUNCIL:

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

EDITORIAL COUNCIL MEMBERS:

Afonina Olena Stalivna – Doctor of Art Criticism, Professor at the Department of Choreography, National Academy of Culture and Arts Management; **Huliaieva Olha Volodymyrivna** – PhD in Art Criticism, Assistant Professor at the Department of Fine Arts and Design, Kherson State University; **Dymshyts Eduard Oleksandrovych** – PhD in Art Criticism, Academician of the European Academy of Sciences, Arts and Literature, Honored Art Worker of Ukraine, Honored Academician of the National Academy of Arts of Ukraine; **Dubrivna Antonina Petrivna** – PhD in Art Criticism, Senior Lecturer at the Department of Drawing and Painting, Kyiv National University of Technologies and Design; **Kara-Vasyliieva Tetiana Valeriivna** – Doctor of Art Criticism, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Head of the Department of Decorative-Applied Arts, M. T. Rylskyi Institute of Arts Studies, Folklore and Entomology of NAS of Ukraine; **Kiuntzli Romana Vasylivna** – Doctor of Art Criticism, Senior Lecturer at the Department of Architecture of Lviv National Agrarian University; **Kryvoruchko Yuriy 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

Артеменко М. П., Драгомерецька Т. В. СИСТЕМАТИЗАЦІЯ ТЕОРЕТИЧНИХ ПІДХОДІВ ДО ВИВЧЕННЯ ІНТЕГРАЦІЇ ХРИСТИЯНСЬКИХ ІКОНОГРАФІЧНИХ ОБРАЗІВ У ДИЗАЙНІ ОДЯГУ.....	8
Берлач О. П., Шеломанова Ю. М. СУЧАСНІ ВІЗУАЛЬНІ ПРАКТИКИ У КОМП'ЮТЕРНІЙ ВЕКТОРНІЙ АНІМАЦІЇ.....	17
Білик А. А., Білик Я. О., Колчанова Л. М. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ КИТАЮ НА ВЕНЕЦІЙСЬКІЙ БІЄНАЛЕ КРИЗЬ ПРИЗМУ ХУДОЖНЬОЇ СТРАТЕГІЇ ЦАЙ ГОЦЯНА.....	25
Бондар О. І. «ДЕСЯТЬ ФУТУРИСТИЧНИХ МАРІОНЕТОК» ЕНРІКО ПРАМПОЛІНІ У КОНТЕКСТІ АВАНГАРДНОЇ СЦЕНОГРАФІЇ 1920-Х РОКІВ.....	31
Будник А. В. СПЕЦИФІКА ДИЗАЙНУ МОБІЛІЗАЦІЙНИХ ПЛАКАТІВ ПЕРІОДУ ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ.....	40
Вергунова Н. С., Вергунов С. В., Левадний О. М., Голіус В. А., Звенігородський Л. А. ІНКЛЮЗИВНИЙ ДИЗАЙН У ВІЗУАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЯХ. ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ТА КРИТЕРІЇ ОЦІНЮВАННЯ.....	52
Гаркін П. В. АФІШНА ТУМБА В ІСТОРІЇ КИЇВСЬКОЇ РЕКЛАМИ.....	64
Гетьман О. П. ОСОБЛИВОСТІ ВИВЧЕННЯ КОЛОРИСТИЧНИХ РІШЕНЬ ПРИРОДНИХ ЕЛЕМЕНТІВ УКРАЇНСЬКИХ ОРНАМЕНТАЛЬНИХ МОТИВІВ.....	74
Гомзяк А. ФЛОРОМОРФНІ МОТИВИ АР ДЕКО В ГРАФІЦІ УКРАЇНСЬКИХ ПЕРІОДИЧНИХ ВИДАНЬ ЛЬВОВА МІЖВОЄННОГО ПЕРІОДУ ХХ СТОЛІТТЯ.....	79
Григор'єва В. Б. ВПЛИВ ІННОВАЦІЙНИХ МЕТОДИК НАВЧАННЯ НА ФОРМУВАННЯ КОМПОЗИЦІЙНОГО МИСЛЕННЯ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ.....	88
Дігтяр Н. М., Коршунов Д. О. ПЕДАГОГІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ У ВИВЧЕННІ ПЛАСТИЧНОЇ АНАТОМІЇ ЗДОБУВАЧАМИ ЗВО МИСТЕЦЬКОГО ПРОФІЛЮ.....	97
Дмитренко Н. В. ПАМ'ЯТКИ ТЕКСТИЛЮ ПІЗНЬОЇ АНТИЧНОСТІ З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ БЕНАКІ В АФІНАХ: ХУДОЖНІ ВПЛИВИ ТА МІЖКУЛЬТУРНІ ВЗАЄМОДІЇ.....	104
Дудник І. М., Кирилович І. О. ПЕРІОДИЗАЦІЯ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ШРИФТУ КІНЦЯ ХVІ – КІНЦЯ ХІХ СТОЛІТЬ.....	115
Дузінкевич М. М. ФЕНОМЕНОЛОГІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ НАТЮРМОРТУ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ЕКРАННИХ МИСТЕЦТВ.....	124
Карпов В. В., Лихолат О. В., Єфімов Ю. В., Волгін Ю. Є., Штрамило О. В., РОЗВИТОК ІДЕЙ УКРАЇНСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО АВАНГАРДУ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ В СУЧАСНІЙ ГРАФІЦІ АННІ МИРОНОВОЇ.....	134

Козік В. В. СИНЕРГІЯ ПЛАСТИЧНОЇ АНАТОМІЇ ТА АКАДЕМІЧНОГО РИСУНКУ ЯК БАЗА ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ ДИЗАЙНЕРІВ.....	148
Колесник Н. Є. ВІД ОРНАМЕНТУ ДО АЙДЕНТИКИ: ТРАНСФОРМАЦІЯ НАРОДНИХ МОТИВІВ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ДИЗАЙНІ.....	154
Король В. П., Творонович І. О. ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ МИСТЕЦЬКИХ ТЕЧІЙ У ФОРМУВАННІ ІНКЛЮЗИВНОГО СЕРЕДОВИЩА.....	161
Кравченко А. В., Денисенко Л. І., Гнатюк І. Є. ГЕОМЕТРИЧНІ ПЕРЕТВОРЕННЯ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ КОМПОЗИЦІЇ.....	166
Люклян Н. Р., Пашкевич К. Л. СУЧАСНІ ІННОВАЦІЙНІ РІШЕННЯ ДЛЯ КОМПЛЕКСНОГО ДИЗАЙНУ СМАРТОДЯГУ.....	175
Мазов А. А., Шеменьова Ю. В. ШАБЛОННЕ ТРАКТУВАННЯ УКРАЇНСЬКИХ ЕТНОМОТИВІВ У СУЧАСНОМУ СТРИТ-АРТІ.....	186
Мамедов Е. К., КОНЦЕПТУАЛЬНА ІНСТАЛЯЦІЯ В СУЧАСНОМУ ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ 1990–2020-Х: АРХІТЕКТОНІКА ТА СПОСОБИ РЕАЛІЗАЦІЇ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ПІДХОДУ.....	194
Савчин Г. В., Ясеницька Ж. В. ПРОФЕСІЙНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ У СФЕРІ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА: ТЕОРЕТИЧНІ ВИМІРИ.....	202
Соколюк Л. Д., Коваленко С. В. МАЙСТЕРНІ СЮЖЕТНО-ТЕМАТИЧНОЇ ТА ПОРТРЕТНО-ЖАНРОВОЇ КАРТИНИ КАФЕДРИ ЖИВОПИСУ ХДАДМ 2001–2024 РР. (ІСТОРИЧНИЙ ЕКСКУРС).....	209
Харченко А. В., Оборська С. В. ПРИНЦИПИ ПОЄДНАННЯ ЗАЧІСКИ І КОСТЮМА У СТИЛЬОВІЙ СИСТЕМІ МОДНОГО ОБРАЗУ.....	220
Шкільна О. В., Полтавець Н. В., Принцевська О. І. ОБРАЗНЕ БАЧЕННЯ ШТУЧНИМ ІНТЕЛЕКТОМ НОВОРІЧНИХ ПРИКРАС НА ТЕМУ ГРУЗИНСЬКИХ ТАНЦІВ	231

CONTENTS

Artemenko Mariia, Drahomeretska Tetiana SYSTEMATISATION OF THEORETICAL APPROACHES TO THE STUDY OF THE INTEGRATION OF CHRISTIAN ICONOGRAPHIC IMAGES IN CLOTHING DESIGN.....	8
Berlach Oleksandr, Shelomanova Yulia MODERN VISUAL PRACTICES IN COMPUTER VECTOR ANIMATION.....	17
Bilyk Anna, Bilyk Yaroslav, Kolchanova Lyudmila CHINA'S REPRESENTATION AT THE VENICE BIENNALE THROUGH THE PRISM OF CAI GUO-QIANG'S ARTISTIC STRATEGY.....	25
Bondar Oleksii "TEN FUTURIST MARIONETTES" BY ENRICO PRAMPOLINI IN THE CONTEXT OF 1920S AVANT-GARDE SCENOGRAPHY.....	31
Budnyk Andriy THE SPECIFICS OF THE DESIGN OF MOBILISATION POSTERS DURING THE PERIOD OF FULL-SCALE INVASION.....	40
Vergunova Nataliia, Vergunov Sergey, Levadny Olexander, Holius Valentyn, Zvenihorodsky Leonid INCLUSIVE DESIGN IN VISUAL COMMUNICATIONS: HISTORICAL BACKGROUND AND EVALUATION CRITERIA.....	52
Garkin Petro THE ADVERTISING COLUMN IN THE HISTORY OF OUTDOOR ADVERTISING IN KYIV.....	64
Hetman Oksana FEATURES OF STUDYING COLOR SOLUTIONS OF NATURAL ELEMENTS OF UKRAINIAN ORNAMENTAL MOTIFS.....	74
Homziak Anzhela FLOROMORPHIC ART DECO MOTIFS IN THE GRAPHIC ART OF UKRAINIAN PERIODICALS PUBLISHED IN LVIV DURING THE INTERWAR PERIOD OF THE TWENTIETH CENTURY.....	79
Hryhorieva Valentyna THE IMPACT OF INNOVATIVE TEACHING METHODS ON THE FORMATION OF COMPOSITIONAL THINKING IN FUTURE DESIGNERS.....	88
Dihtyar Nataliya, Korshunov Dmytro THE PEDAGOGICAL POTENTIAL OF RENAISSANCE WORKS OF ART IN THE STUDY OF PLASTIC ANATOMY BY STUDENTS OF AN ARTISTIC PROFILE.....	97
Dmytrenko Nataliia LATE ANTIQUE TEXTILES FROM THE BENAKI MUSEUM COLLECTION IN ATHENS: ARTISTIC INFLUENCES AND INTERCULTURAL INTERACTIONS.....	104
Dudnyk Igor, Kyrylovych Ivanna PERIODIZATION OF THE DEVELOPMENT FOR UKRAINIAN TYPE FROM THE LATE 16 TH TO THE LATE 19 TH CENTURIES.....	115
Duzinkevych Myroslav PHENOMENOLOGICAL INTERPRETATION OF STILL LIFE THROUGH THE PRISM OF SCREEN ARTS.....	124

Karpov Viktor, Lycholat Olena, Efimov Yuri, Volgin Yuriy, Shtramilo Oleksiy ANNA MIRONOVA'S CONTEMPORARY GRAPHICS AS A PROJECTION OF THE IDEAS OF THE UKRAINIAN ARTISTIC AVANT-GARDE OF THE FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURY.....	134
Kozik Vadym SYNERGY OF PLASTIC ANATOMY AND ACADEMIC DRAWING AS THE BASIS OF PROFESSIONAL TRAINING OF DESIGNERS.....	148
Kolesnyk Nataliia FROM ORNAMENT TO IDENTITY: THE TRANSFORMATION OF FOLK MOTIFS IN CONTEMPORARY UKRAINIAN DESIGN.....	154
Korol Volodymyr, Tvoronovych Ihor ARTISTIC CHARACTERISTICS OF ARTISTIC MOVEMENTS IN THE FORMATION OF AN INCLUSIVE ENVIRONMENT.....	161
Kravchenko Andrii, Denysenko Liudmyla, Hnatiuk Ihor GEOMETRIC TRANSFORMATIONS AS A MEANS OF FORMING PROFESSIONAL COMPETENCES OF FUTURE DESIGNERS IN THE PROCESS OF STUDYING COMPOSITION.....	166
Liuklian Nadiia, Pashkevych Kalyna CONTEMPORARY INNOVATIVE SOLUTIONS FOR INTEGRATED SMART CLOTHING DESIGN.....	175
Mazov Andrii, Shemenova Yuliya SCHEMATIC INTERPRETATION OF UKRAINIAN ETHNO-MOTIFS IN CONTEMPORARY STREET ART.....	186
Mamedov Emil CONCEPTUAL INSTALLATION IN CONTEMPORARY VISUAL ART OF UKRAINE (1990S – 2000S): ARCHITECTONICS AND MODES OF IMPLEMENTING THE CONCEPTUAL APPROACH.....	194
Savchyn Galyna, Yasenytska Zhanna PROFESSIONAL COMPETENCE OF FUTURE SPECIALISTS IN THE FIELD OF FINE ARTS: THEORETICAL DIMENSIONS.....	202
Sokolyuk Lyudmila, Kovalenko Serhii WORKSHOPS OF PLOT-THEMATIC AND PORTRAIT-GENRE PAINTING OF THE DEPARTMENT OF PAINTING OF THE KHARKIV STATE ACADEMY OF DESIGN AND ARTS 2001-2024 (HISTORICAL EXCURSUS).....	209
Kharchenko Anastasia, Oborska Svitlana. COMBINING HAIRSTYLE AND COSTUME IN CREATING AN INDIVIDUAL WOMAN'S IMAGE.....	220
Shkolna Olga, Poltavets Natalia, Pryntsevskia Olena ARTIFICIAL INTELLIGENCE'S ILLUSTRATIVE VISION OF NEW YEAR'S DECORATIONS ON THE THEME OF GEORGIAN DANCES.....	231

УДК 7.046:687

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.1.1>

Артеменко Марія Павлівна,

кандидат технічних наук, доцент, перший проректор,
доцент кафедри дизайну
Херсонського національного технічного університету
ORCID ID: 0000-0002-8957-5403
Scopus ID: 57202603385
mariia.artemenko@kntu.edu.ua

Драгомерецька Тетяна Віталіївна,

старший викладач кафедри дизайну
Херсонського національного технічного університету
ORCID ID: 0009-0002-1377-6150
drahomeretska.tetiana@kntu.edu.ua

СИСТЕМАТИЗАЦІЯ ТЕОРЕТИЧНИХ ПІДХОДІВ ДО ВИВЧЕННЯ ІНТЕГРАЦІЇ ХРИСТІЯНСЬКИХ ІКОНОГРАФІЧНИХ ОБРАЗІВ У ДИЗАЙНІ ОДЯГУ

У статті здійснено теоретико-мистецтвознавчий аналіз феномену використання християнських іконографічних образів у сучасному дизайні одягу як складного культурологічного та релігійнознавчого явища. Актуальність теми зумовлена активним залученням релігійної символіки та іконографії до сфери світської моди в умовах глобалізації, секуляризації та комерціалізації культури. У роботі мода розглядається не лише як сфера утилітарного проектування, а як простір виробництва й трансформації культурних смислів, у межах якого християнська іконографія зазнає процесів реконтекстуалізації.

Методологія дослідження базується на комплексі загальнонаукових і спеціальних методів та міждисциплінарному підході. Особлива увага приділяється конфлікту між сакральною природою ікони як богословського образу та утилітарною функцією одягу як елемента повсякденного вжитку. Проаналізовано ключові теоретичні позиції, зокрема концепцію «модної релігії» Л. С. Ніл, уявлення про дихотомію сакрального і профанного у працях М. Еліаде, а також богословське трактування природи ікони у роботах Я. Креховецького, тощо. Обґрунтовано тезу про неминучість десакралізації у випадку прямого перенесення іконографічного образу в утилітарний простір одягу.

Наукова новизна полягає у розробці авторської концептуальної схеми взаємодії сакральної іконографії та системи моди. Уперше виокремлено та систематизовано п'ять основних теоретичних підходів до інтерпретації релігійних образів: від онтологічно-теологічної опозиції до філософсько-етичної лояльності. Встановлено, що найбільш етично й художньо виваженими є дизайнерські стратегії, засновані на асоціативному, символічному та орнаментальному переосмисленні іконографічних принципів без прямого цитування сакральних образів. Отримані результати формують теоретичне підґрунтя для подальших мистецтвознавчих і емпіричних досліджень взаємодії сакральної іконографії та сучасного дизайну одягу.

Ключові слова: сакральні образи, іконографія, дизайн одягу, мода і релігія, сакральне і профанне, етика дизайну.

Artemenko Mariia, Drahomeretska Tetiana. SYSTEMATISATION OF THEORETICAL APPROACHES TO THE STUDY OF THE INTEGRATION OF CHRISTIAN ICONOGRAPHIC IMAGES IN CLOTHING DESIGN

The article provides a theoretical and art-historical analysis of the phenomenon of using Christian iconographic images in contemporary clothing design as a complex cultural and religious phenomenon. The relevance of the topic is due to the active involvement of religious symbolism and iconography in the sphere of secular fashion in the context of globalisation, secularisation and commercialisation of culture. In this work, fashion is considered not only as a sphere of utilitarian design, but also as a space for the production and transformation of cultural meanings, within which Christian iconography undergoes processes of recontextualisation.

The research methodology is based on a combination of general scientific and specialised methods and an interdisciplinary approach. Particular attention is paid to the conflict between the sacred nature of the icon as a

theological image and the utilitarian function of clothing as an element of everyday use. Key theoretical positions are analysed, in particular L. S. Neale's concept of «fashionable religion», the idea of the dichotomy between the sacred and the profane in the works of M. Eliade, as well as the theological interpretation of the nature of the icon in the works of Y. Krekhovetsky, etc. The thesis about the inevitability of desacralisation in the case of direct transfer of the iconographic image into the utilitarian space of clothing is substantiated.

The scientific novelty lies in the development of the author's conceptual model of the interaction between sacred iconography and the fashion system. For the first time, five basic theoretical approaches to the interpretation of religious images have been identified and systematised: from ontological-theological opposition to philosophical-ethical loyalty. It has been established that the most ethically and artistically balanced design strategies are those based on associative, symbolic and ornamental reinterpretation of iconographic principles without direct citation of sacred images. The results obtained form the theoretical basis for further art historical and empirical research on the interaction between sacred iconography and contemporary clothing design.

Key words: *sacred images, iconography, clothing design, fashion and religion, sacred and profane, design ethics.*

Вступ. У сучасному культурному просторі мода дедалі частіше постає не лише як сфера утилітарного проектування одягу, а як потужний соціокультурний механізм, що транслює символічні, ідеологічні та естетичні сенси. Однією з найбільш дискусійних тенденцій останніх десятиліть є використання християнських сакральних образів і символів у дизайні одягу – від узагальнених релігійних мотивів до прямого цитування іконографічних ликів.

Таке поєднання сакрального та профанного викликає неоднозначну реакцію в суспільстві. З одного боку, воно інтерпретується як форма художнього осмислення культурної спадщини та спосіб актуалізації релігійної тематики в умовах секулярного світу [1, с. 6–21]. З іншого – як прояв комерціалізації святині, її деритуалізації та виривання з традиційного богословського контексту [2, с. 20–25].

Особливої гостроти ця проблема набуває в умовах глобалізації, коли сакральні образи функціонують у міжкультурному просторі, часто позбавленому глибокого знання їхнього історичного, символічного та духовного значення. У цьому контексті теоретичне осмислення використання християнських іконографічних образів у дизайні одягу постає як важливе міждисциплінарне завдання, що потребує залучення культурологічних, мистецтвознавчих і релігієзнавчих підходів.

Попри активне використання християнської іконографії у сучасному дизайні одягу, наукове осмислення цього феномену залишається фрагментарним, особливо

у вітчизняному науковому просторі. Більшість досліджень зосереджується на історії костюма, народному вбранні або декоративно-ужиткових аспектах релігійної символіки [3, с. 327–329; 4, с. 1385–1393], залишаючи поза увагою питання етичних меж і семантичних трансформацій сакрального образу в сучасному модному середовищі. Відсутність системного теоретичного підґрунтя призводить до того, що дизайнери часто звертаються до сакральних образів інтуїтивно, без усвідомлення їхньої богословської природи та символічного навантаження. Це створює ризики профанації сакрального, конфлікту з релігійною свідомістю та суспільного неприйняття. Відтак виникає необхідність ґрунтовного теоретичного аналізу природи ікони, механізмів її реконтекстуалізації та визначення принципів коректної інтерпретації християнських іконографічних образів у дизайні одягу.

Матеріали та методи. Матеріалами дослідження стали наукові публікації з теорії моди, релігієзнавства, культурології та мистецтвознавства, присвячені проблемам сакрального образу, візуальної культури та використання релігійної іконографії в сучасному дизайні одягу. До аналізу залучено статті з рецензованих міжнародних видань, вітчизняні наукові публікації, монографії, матеріали конференцій та міждисциплінарних досліджень моди. Окрему групу джерел становлять праці, що розглядають етичні аспекти взаємодії моди, релігії та культурної ідентичності в умовах глобалізації.

Методологічну основу дослідження становить комплекс загальнонаукових

і спеціальних методів. Теоретичний аналіз і узагальнення використано для систематизації наукових підходів до трактування сакрального образу в контексті моди та виявлення основних напрямів міждисциплінарних досліджень у цій сфері.

Для всебічного розкриття проблематики використання сакральних образів у дизайні одягу на теоретичному рівні застосовано методи аналізу та синтезу для опрацювання мистецтвознавчої та культурологічної літератури, що дозволило виявити ключові тенденції інтеграції релігійної символіки у сучасну моду. Метод порівняльного аналізу застосовано для зіставлення західно-європейських практик «модної релігії» з особливостями сприйняття сакрального в українському культурному просторі. Описовий (дискриптивний) метод використано для характеристики теоретичних концепцій та історичних прикладів використання іконографії в дизайні, з акцентом на етичні та семантичні трансформації. Крім того, застосовано герменевтичний метод для інтерпретації богословських текстів (наприклад, робіт Я. Креховецького), що забезпечує глибоке розуміння сакральної природи ікони без спрощення її до естетичного елемента.

Застосування зазначених методів формує цілісний та науково обґрунтований теоретичний фундамент дослідження, мінімізує суб'єктивність інтерпретацій та створює підґрунтя для подальших емпіричних досліджень і практико-орієнтованих студій у сфері дизайну одягу.

Результати. Використання християнської іконографії в сучасному дизайні одягу становить складний культурний феномен. Якщо у традиційному суспільстві релігійні образи існували виключно в просторі богослужіння та приватної молитви, то сьогодні вони активно циркулюють у світському публічному просторі, зокрема на подіумах високої моди. Ця трансформація викликає суперечливі реакції: від захоплення естетичною інновацією до звинувачень у богохульстві та культурній апропріації.

Оскільки в сучасному науковому дискурсі мода дедалі частіше розглядається не

лише як естетична або комерційна система, а як простір виробництва смислів [5], тому доцільно дослідити, як сакральні символи зазнають трансформацій, реконтекстуалізації та переосмислення.

Загалом, питання співвідношення релігії та моди має давню історію богословської рефлексії – від патристичних трактатів про скромність одягу до соборних постанов про розкіш літургійних облачень [6, 7]. Однак у ХХ–ХХІ століттях це питання набуло нової актуальності: якщо раніше богослов'я регулювало практики вбрання віруючих, то сьогодні світська мода активно апропріює саму сакральну іконографію, перетворюючи її на об'єкт естетичного споживання. Це зміщення акцентів потребує нового теоретичного осмислення та аналізу взаємодії моди й християнської іконографії з врахуванням як культурних механізмів модної індустрії, так і онтологічної природи сакрального образу.

Фундаментальною для даного дослідження є концепція Л. С. Ніл, викладена в монографії «Religion in Vogue: Christianity and Fashion in America», де вводиться поняття «модна релігія» (fashionable religion) [1, с. 6]. Авторка доводить, що індустрія моди не просто запозичує релігійні символи, а формує естетизовану версію духовності, адаптовану до споживчої культури. Дослідниця простежує еволюцію використання християнських символів – від хреста як ювелірного аксесуару до прямого цитування іконографії у колекціях Jean Paul Gaultier, Gianni Versace та Dolce & Gabbana, наголошуючи на процесі реконтекстуалізації сакральних смислів [1, с. 88–186]. Окрім того, Л. С. Ніл глибоко аналізує історичні витоки протистояння цих сфер. Авторка зауважує, що стійкі шаблони сприйняття були закладені ще в біблійних нарративах. Церковні «отці» та християнські теологи ввели одяг як один із результатів гріховної поведінки. З часом із цих біблійних зерен вирости два, на перший погляд, антагоністичні дискурси: релігія та мода. Представлені як бінарні протилежності, релігія символізує духовне, серйозне та сутнісне, тоді як мода – матеріальне, легковажне та поверхнєве. Релігія

зосереджується на внутрішньому, тоді як мода прикрашає зовнішнє; релігія – священна, мода – профанна [1, с. 6]. Цей дуалізм пояснює, чому спроби поєднати ці сфери часто викликають суспільний опір.

Логічним продовженням досліджень Л. С. Ніл стала її новітня праця «Wearing their faith». У цій монографії авторка розширює поле аналізу, звертаючись до одягу нових релігійних рухів. Хоча фокус дослідження зміщується з іконографії на дрес-коди, Ніл виводить важливу для нашої теми закономірність: модна індустрія схильна привласнювати будь-яку релігійну естетику, перетворюючи маркер віри на тренд. Це підтверджує нашу гіпотезу про те, що для сучасної моди сакральне є лише джерелом візуального натхнення, часто позбавленим етичної рефлексії щодо першоджерела [8, с. 92].

Теоретичне осмислення одягу як соціального медіатора запропоновано Дж. Ентвістл, яка розглядає його як інтерфейс між тілом, культурними нормами та соціальними значеннями [9, с. 32–34]. Ця позиція є принципово важливою для аналізу сакральної іконографії в моді, де смисл образу формується у процесі носіння та сприйняття.

Керолайн Еванс розглядає моду як форму культурної провокації, що працює з межовими станами – тілесністю, смертю, трансгресією та сакральним [10, с. 15–18]. З цієї перспективи використання християнських образів у дизайні одягу постає не лише як естетичний прийом, але як свідомий жест порушення культурних і релігійних табу, що активізує суспільну дискусію.

Важливий філософсько-теологічний вимір у дискусію вносить А. Амброзіо. Автор пропонує розглядати моду не лише як комерційний механізм, а як своєрідну теологію повсякдення, де одяг виступає етичним маркером ідентичності [11]. Амброзіо наголошує на тому, що одяг «одягає» не лише тіло, а й спосіб буття людини, що підводить до думки: використання сакральних символів має узгоджуватися з внутрішнім етичним станом носія, інакше воно перетворюється на порожню оболонку.

Феномен використання християнської іконографії у моді можна також розглядати в контексті постсекулярного суспільства, де релігія не зникає, а трансформується через взаємодію з медіа, популярною та споживчою культурою [12]. Це теоретичне підґрунтя дозволяє інтерпретувати присутність християнських образів у моді не як десакралізацію, а як специфічну форму ре-сакралізації, що відбувається в логіці споживчого капіталізму.

У межах сучасних досліджень моди, як зазначає Ф. Діффенбахер, релігія найчастіше розглядається або через етнографічний аналіз конкретних практик релігійного вбрання, або через естетизацію та спектакуляризацію сакральної іконографії в модному дизайні. Водночас такий підхід, каже автор, не охоплює складної взаємодії між матеріальним і духовним вимірами одягу, а також між тілом, суб'єктивністю та сакральним досвідом [13].

Філософське підґрунтя дослідження базується на концепції М. Еліаде, який визначає сакральне як реальність, що якісно відрізняється від профанного (світського, буденного). Згідно з його теорією, релігійна людина прагне жити у священному просторі, який є впорядкованим і наділеним сенсом, тоді як профанний світ є хаотичним і плінним. Проектуючи цю теорію на площину дизайну, можна стверджувати, що одяг за своєю утилітарною природою належить до сфери профанного: він піддається фізичному зношенню, бруду та змінам моди. Натомість ікона чи сакральний символ є носієм трансцендентного змісту. Механічне перенесення ликів святих на тканину є актом десакралізації, коли символ позбавляється свого онтологічного статусу і перетворюється на декоративний елемент, що для носія традиційної культури є неприйнятним [2, с. 20–25]. Цю думку підтверджує Я. Креховецький, наголошуючи, що ікона є «натхненним, живописним богослов'ям» [14, с. 160]. Вона функціонує подібно до тексту: як папір і чорнило передають істину у Святому Письмі, так само засобами малярства догмати передає ікона [14, с. 156]. Богослов підкреслює, що ікона не є «мертвим предметом» декору,

а виступає «вікном у Божий світ» [14, с. 158] та «закликом до молитви» [14, с. 160]. Її призначення – спрямовувати глядача до вищого світу, тому її слід сприймати «радше очима віри, ніж фізичним зором», оскільки ікона «ближча душі, ніж тілові» [14, с. 159]. Відтак, використання іконографії в утилітарному одязі вступає в конфлікт із її природою: одяг призначений для тіла і побуту, тоді як ікона вимагає духовного споглядання і відокремлення від буденного. У сучасному дизайні одягу християнські сакральні образи зазнають процесу реконтекстуалізації, внаслідок чого змінюється їхня функція та семантика. Переміщення іконографічного образу з простору богослужіння у сферу моди трансформує його з предмета молитовного споглядання у візуальний знак, що підпорядковується законам стилю, тренду та комерційної привабливості [1, с. 131–138]. Це узгоджується з етнографічним підходом І. Грицюк, яка розглядає християнські мотиви (зокрема хрест) як історичні корені в українському дизайні, що трансформуються від оберегового значення до декоративного [3, с. 327].

У контексті сучасної моди релігійні мотиви часто змішуються з іншими естетичними елементами, як у колекціях Gianni Versace, де орнаментовані корсети включали візерунки з танцюючими дівчатами, релігійними мотивами, класичними колонами та музичними нотами, що робило християнські символи частиною ширшого художнього дискурсу [10, с. 180]. Включення репрезентативних релігійних образів у дизайнерський одяг позначило зсув у медіації християнства модою, розширюючи репертуар символів і підсилюючи візуальне, персональне та деконтекстуалізоване сприйняття релігії. Щодо конкретних показів мод, Dolce & Gabbana демонструють етичний підхід через глибоку інтеграцію релігійних мотивів з культурним нарративом. У колекції Осінь/Зима 2013–2014 «Tailored Mosaic», натхненній мозаїками собору Монреале, дизайнери відтворили біблійні сюжети та образи Христа, використовуючи техніку мозаїки для збереження автентичності, що підкреслює

сицилійську спадщину та католицьку ідентичність [1, с. 212–215]. Це контрастує з провокаційним стилем Jean Paul Gaultier, який у 1980-х інтегрував хрести та чернечі мотиви для шок-ефекту, або Gianni Versace, чия колекція 1997 року з Дівою Марією поєднувала релігію з поп-культурою [1, с. 194]. Karla Špetić у колекції «Faith» Spring/Summer 2013–2014 застосовувала поп-арт зображення Ісуса Доброго Пастиря на яскравих сукнях, інтерпретуючи релігійні мотиви як сучасне мистецтво, з акцентом на доступність та емоційну близькість, без жертвовного аспекту [1, с. 217]. Отже, одяг, за своєю природою, належить до сфери профанного: він пов'язаний з тілесністю, повсякденністю та фізичним зношуванням [9, с. 44]. Ікона ж у християнській традиції має онтологічний статус сакрального образу, покликаною спрямовувати людину до трансцендентного [14, с. 158]. Саме в цій площині виникає фундаментальний конфлікт між сакральною природою іконографічного образу та утилітарною функцією одягу. Чим прямішим є цитування іконописного лику в дизайні одягу, тим вищим стає ризик десакралізації, оскільки образ втрачає свій молитовний і богословський вимір та редукується до декоративного елемента [2, с. 22].

Альтернативою такому підходу є використання асоціативних, орнаментальних і символічних мотивів, які дозволяють зберегти зв'язок із сакральною традицією, не порушуючи її внутрішньої цілісності [11]. У такому контексті використання християнських іконографічних образів у дизайні одягу потребує від дизайнера не лише естетичної майстерності, а й глибокої культурної та теологічної компетентності.

В підсумку можна сказати, що у вітчизняному науковому дискурсі християнська символіка в одязі здебільшого розглядається в історико-етнографічному та декоративному аспектах [3; 15]. Натомість у західних дослідженнях проблема взаємодії моди та релігії аналізується в міждисциплінарному полі теорії моди, культурології та релігієзнавства.

Загалом, проведений аналіз взаємодії моди та релігії у сучасному культурному

просторі дозволяє виокремити спектр теоретичних підходів, що варіюються від радикального заперечення до конструктивного діалогу. Ця багатогранність зумовлена зіткненням двох фундаментальних систем: сакральної іконографії, що базується на незмінних догматах і теологічній традиції, та системи моди, орієнтованої на подіумну репрезентацію, медійність та споживання. Для систематизації наукового дискурсу навколо цього явища було розроблено концептуальну схему (рис. 1), яка ілюструє градацію ставлення до реконтекстуалізації іконографічних образів в дизайні одягу – від консервативної теологічної опозиції до постсекулярної та філософсько-етичної лояльності.

Подана схема репрезентує теоретичне поле взаємодії християнської іконографії та системи моди як багатовекторний процес, у якому релігійний образ зазнає послідовних трансформацій залежно від концептуального погляду на його осмислення. Ліва частина схеми фіксує джерело смислу – сакральну іконографію, права частина – окреслює систему моди як динамічний соціокультурний механізм. Простір між цими полюсами за вертикальною віссю позначає свого роду зону напруги (це додатково підкреслено кольоровими переходами від червоного до зеленого), де відбувається переосмислення сакрального в умовах сучасної культури.

Верхній сегмент схеми займає онтологічно-теологічний підхід, який у працях М. Еліаде та Я. Креховецького позначає зону найвищої опозиції, де сакральне розглядається як об'єкт, що не підлягає реконтекстуалізації через його трансцендентну природу. Нижче розташовується мистецтвознавчо-дискурсивний рівень, на якому, згідно з поглядами К. Еванс, іконографічний образ стає інструментом інтелектуальної трансгресії та ініціювання суспільного діалогу, часто вступаючи у конфлікт із традицією задля висвітлення гострих соціокультурних питань. Середню позицію посідає культурологічно-соціологічний підхід, що спирається на концепції Л. С. Ніл та Дж. Ентвістл і описує механіку «модної релігії», де під

впливом капіталістичного ринку відбувається деритуалізація символу та його перетворення на декоративний елемент або об'єкт споживання.

Подальший рух донизу по схемі демонструє поступове зниження конфліктності та перехід до постсекулярного підходу, представленого у дослідженнях М. Моберга, К. Грахольма та певним чином через етнографічно-культурний контекст Ф. Діффенбахер та І. Грицюк, де релігійні мотиви інтерпретуються як живі культурні коди, що проходять через стадію медійної легітимації та інтегруються у повсякденність як маркери ідентичності. Завершує модель філософсько-етичний підхід, ідеологом якого виступає А. Амброзіо, що розглядає моду як «теологію повсякдення». У межах цього підходу використання сакральних образів визнається формою свідчення про внутрішній духовний стан людини, де за умови високої культурної компетенції дизайнера та етичної відповідальності носія одяг здатний транслювати духовні сенси, не порушуючи онтологічної цілісності першоджерела.

Таким чином, схема наочно демонструє, що межа між сакральним і профаним у сучасному дизайні не є статичною, а визначається глибиною теоретичного осмислення та етичними орієнтирами дизайнера та споживача.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у системному теоретичному осмисленні феномену використання християнських іконографічних образів у сучасному дизайні одягу. Зокрема, уперше розроблено концептуальну модель взаємодії сакральної іконографії та системи моди, що представлена у вигляді ієрархічної схеми підходів, яка дозволяє класифікувати дизайнерські практики за рівнем їхньої етичної відповідальності та семантичної глибин.

Висновки. У статті здійснено теоретичне осмислення використання християнських іконографічних образів у дизайні одягу як складної міждисциплінарної проблеми, що формується на перетині культури, релігії, естетики та моди. Аналіз теорії «модної релігії» Л. С. Ніл [1, 8], концепції сакрального

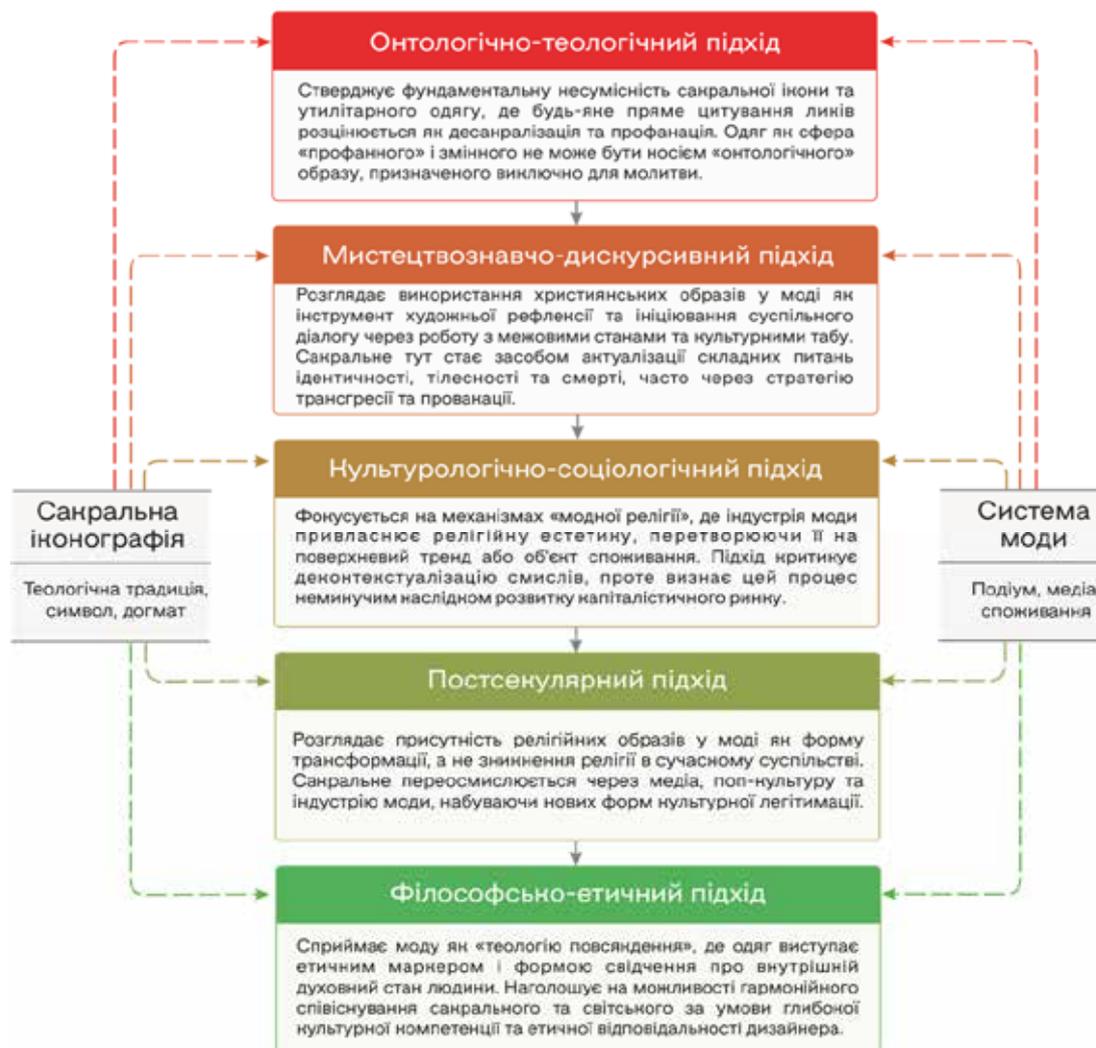


Рис. 1. Теоретичні підходи до інтерпретації християнських іконографічних образів у дизайні одягу

і профанного М. Еліаде [2] та богословських підходів до природи ікони, зокрема у працях Я. Креховецького [14], дозволив обґрунтувати тезу про неминучість процесів десакралізації у випадку прямого або механічного перенесення іконографічного образу в утилітарний простір одягу.

Водночас дослідження показало, що взаємодія моди й сакрального не зводиться виключно до негативних сценаріїв. У межах сучасного наукового дискурсу сформувався спектр теоретичних підходів – від онтологічно-теологічного заперечення до філософсько-етичної інтеграції, – які по-різному інтерпретують допустимість і сенс використання християнських образів у дизайні одягу. Запропонована концептуальна схема наочно демонструє цю градацію та дозволяє

розглядати модний простір як зону напруги між сакральною традицією та логікою сучасної культури.

Отримані результати свідчать, що коректна інтеграція християнських образів у дизайн одягу потребує від дизайнера не лише художньої майстерності, а й високого рівня культурної, історичної та теологічної компетентності. Етична відповідальність у цьому процесі стає ключовим критерієм, який визначає, чи перетворюється сакральний образ на поверхневий естетичний знак, чи зберігає здатність транслювати глибші духовні сенси.

Отримані теоретичні висновки формують підґрунтя для подальших емпіричних досліджень, спрямованих на вивчення сприйняття сакральних образів у дизайні одягу сучасною аудиторією. Зокрема, перспективним

є застосування соціологічних методів, таких як опитування та глибинні інтерв'ю, з метою аналізу суспільних реакцій на різні рівні десакралізації та художньої трансформації релігійних мотивів. Це дозволить не лише перевірити теоретичні положення, але й розробити практичні рекомендації для етичного дизайну одягу з урахуванням культурних, релігійних і соціальних особливостей українського контексту.

Література:

1. Neal L. S. Religion in Vogue: Christianity and Fashion in America. New York : NYU Press, 2019. 261 p. DOI: <https://doi.org/10.18574/nyu/9781479892709.001.0001>.
2. Eliade M. The Sacred and the Profane: The Nature of Religion / trans. by W. R. Trask. New York : Harcourt, Brace & World, 1959. 256 p.
3. Грицюк І. Християнська символіка в дизайні сучасного одягу. *Народознавчі зошити*. 2003. № 1. С. 327–329.
4. Косів В. Релігійні та національні символи у візуалізації української ідентичності у графічному дизайні діаспори 1945–1989 рр. *Народознавчі зошити*. 2018. № 6 (144). С. 1385–1393. DOI: <https://doi.org/10.15407/nz2018.06.1385>.
5. Кущик І.В. Moda в контексті символічного простору культури. *Культура і сучасність : альманах*. № 1. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 73-78. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2020.221339>
6. Хортик, О. (2020). Позабогослужбовий одяг священнослужителів у практиці Української Церкви. *Добрий Пастир: науковий вісник Івано-Франківської академії Івана Золотоустого. Богослов'я. Філософія. Історія*, (14), 7–27. <https://doi.org/10.52761/2522-1558.2019.14.1>
7. Олійник О. Українські церковні тканини кінця ХХ — початку ХХІ ст.: освіта та майстерні. *Народознавчі зошити*. № 6 (114), 2013. С.1087-1102. <https://nz.lviv.ua/archiv/2013-6/19.pdf>
8. Neal L. S. Wearing Their Faith: New Religious Movements, Dress, and Fashion in America. Cambridge: Cambridge University Press, 2025. 92p. (Elements in New Religious Movements). DOI: <https://doi.org/10.1017/9781009304641>
9. Entwistle J. The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory. Cambridge : Polity Press, 2000. 272 p.
10. Evans C. Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness. London : Yale University Press, 2003. 326 p.
11. Ambrosio A. F. Invisible Dress: Weaving a Theology of Fashion. *Religions*. 2019. Vol. 10, No. 7. Art. 419. DOI: <https://doi.org/10.3390/rel10070419>.
12. Moberg M., Granholm K. The Concept of the Post-Secular and the Contemporary Nexus of Religion, Media, Popular Culture, and Consumer Culture. 2012. P. 95–127. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315127095-5>.
13. Dieffenbacher F. The Future Body as Ultimate Dress. *Silhouettes of the Soul: Meditations on Fashion, Religion, and Subjectivity* / ed. by O. von Busch, K. Viau. London : Bloomsbury Academic, 2022. P. 19–36. DOI: <https://doi.org/10.5040/9781350179936.0006>.
14. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. Львів : Свічадо, 2002. – 184 с.
15. Ключевська А. В. Візантійські мотиви в сучасному одязі. *Наукові розробки молоді на сучасному етапі : зб. тез доп. Всеукр. наук. конф.*, 15–16 трав. 2019 р. Київ : КНУТД, 2019. Т. 3. С. 582–583. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/14366>.

References:

1. Neal, L. S. (2019). Religion in vogue: Christianity and fashion in America. New York: NYU Press. <https://doi.org/10.18574/nyu/9781479892709.001.0001>
2. Eliade, M. (1959). The sacred and the profane: The nature of religion (W. R. Trask, Trans.). New York: Harcourt, Brace & World.
3. Hrytsiuk, I. (2003). Khrystyianska symbolika v dyzaini suchasnoho odiahu [Christian symbolism in modern clothing design]. *Narodoznavchi zoshyty*, 1, 327–329 [in Ukrainian].
4. Kosiv, V. (2018). Relihiini ta natsionalni symvoly u vizualizatsii ukrainskoi identychnosti u hrafichnomu dyzaini diaspory 1945–1989 rr. [Religious and national symbols in the visualization of Ukrainian identity in diaspora graphic design 1945–1989]. *Narodoznavchi zoshyty*, 6(144), 1385–1393. <https://doi.org/10.15407/nz2018.06.1385> [in Ukrainian].
5. Kushchuk, I. V. (2020). Moda v konteksti symvolichnoho prostoru kultury [Fashion in the context of the symbolic space of culture]. *Kultura i suchasnist: Almanakh*, 1, 73–78. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2020.221339> [in Ukrainian].

6. Khortyk, O. (2020). Pozabohosluzhbovyi odiah sviashchenosluzhyteliv u praktytsi Ukrainskoi Tserkvy [Non-liturgical clothing of clergy in the practice of the Ukrainian Church]. *Dobryi Pastyr: Naukovi visnyk Ivano-Frankivskoi akademii Ivana Zolotoustoho. Bohoslov'ia. Filosofia. Istorii*, 14, 7–27. <https://doi.org/10.52761/2522-1558.2019.14.1> [in Ukrainian].
7. Oliinyk, O. (2013). Ukrainski tserkovni tkanyny kintsia XX — pochatku XXI st.: Osvita ta maisterni [Ukrainian church fabrics of the late 20th — early 21st century: Education and workshops]. *Narodoznavchi zoshyty*, 6(114), 1087–1102. <https://nz.lviv.ua/archiv/2013-6/19.pdf> [in Ukrainian].
8. Neal, L. S. (2025). *Wearing their faith: New religious movements, dress, and fashion in America*. Cambridge: Cambridge University Press. (Elements in New Religious Movements). <https://doi.org/10.1017/9781009304641>
9. Entwistle, J. (2000). *The fashioned body: Fashion, dress and modern social theory*. Cambridge: Polity Press.
10. Evans, C. (2003). *Fashion at the edge: Spectacle, modernity and deathliness*. London: Yale University Press.
11. Ambrosio, A. F. (2019). Invisible dress: Weaving a theology of fashion. *Religions*, 10(7), Article 419. <https://doi.org/10.3390/rel10070419>
12. Moberg, M., & Granholm, K. (2012). The concept of the post-secular and the contemporary nexus of religion, media, popular culture, and consumer culture. In *Post-secular society* (pp. 95–127). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315127095-5>
13. Dieffenbacher, F. (2022). The future body as ultimate dress. In O. von Busch & V. Viau (Eds.), *Silhouettes of the soul: Meditations on fashion, religion, and subjectivity* (pp. 19–36). Bloomsbury Academic. <http://dx.doi.org/10.5040/9781350179936.0006>
14. Krekhovetskyi, Ya. (2002). *Bohoslov'ia ta dukhovnist ikony* [Theology and spirituality of the icon]. Lviv: Svichado [in Ukrainian].
15. Kliutsevska, A. V. (2019). Vizantiiski motyvy v suchasnomu odiazi [Byzantine motifs in modern clothing]. *Naukovi rozrobky molodi na suchasnomu etapi: Zb. tez dop. Vseukr. nauk. konf.*, 15–16 trav. 2019 r. Kyiv: KNUTD, 3, 582–583. Retrieved from <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/14366> [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 26.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 19.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 01.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 73.791.43/45:74.01.09

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.1.2>**Берlach Олександр Павлович,**

кандидат архітектури,

доцент кафедри образотворчого мистецтва

Волинського національного університету імені Лесі Українки

ORCID ID: 0000-0002-8567-3268

sasha.berlach@gmail.com

Шеломанова Юлія Миколаївна,

асистент кафедри образотворчого мистецтва

Волинського національного університету імені Лесі Українки

ORCID ID: 0009-0009-6566-731X

shelomanova@vnu.edu.ua

СУЧАСНІ ВІЗУАЛЬНІ ПРАКТИКИ У КОМП'ЮТЕРНІЙ ВЕКТОРНІЙ АНІМАЦІЇ

Стаття присвячена проблематиці розвитку комп'ютерної векторної анімації в Україні та застосування в ній візуальних практик, як допоміжних засобів, для створення якісного анімаційного продукту засобами мультимедійного дизайну. Векторна анімація є різновидом двовимірної комп'ютерної графіки, заснованої на технології побудови зображення на основі геометричних примітивів. Проблема взаємодії художньої творчості та комп'ютерних технологій залишається малодослідженою ділянкою мистецтвознавства.

Методологічна база дає можливість встановити, що комп'ютерна векторна анімація в Україні набуває поширення з кінця 1990-х років на студіях, витісняючи технологію целулоїдної перекладки, проте обсяг та мистецький рівень тогочасних українських мультиплікаційних фільмів поступається світовим через брак фінансування, масовізації культури, невмінні аніматорів опанувати тогочасні технології та поєднувати з традиційними і інноваційними візуальними практиками.

На новому якісному рівні українська анімація почала розвиватися з 2012 року, починають з'являтися мультфільми (повнометражні в тому числі) із вдалими художніми образами, сюжетом, креативними підходами у використанні технології (пластилінова, 2D і 3D).

Розвиток анімаційного мистецтва пов'язаний із приватними студіями, які активно впроваджують досвід диснейської школи, у той час як державні заклади відстають (мультфільми Викрадена принцеса: Руслан і Людмила», «Пригоди Котигорошка та його друзів», «Бабай», «Дідочок задумав женитися», «Мавка», «Шерлок Холмс та чорні чоловічки»).

Розвиток волинської школи мультимедійного дизайну, а саме дитячої мультиплікації, перебуває на етапі зародження (студія «Імаго», студентська анімація). Відчувається гостра необхідність відкриття аматорських дитячих анімаційних студій та гуртків.

Розкрито перспективи розвитку векторної анімації в Україні, припускаючи, що постійно з'являються нові технології та інструменти, які покращують можливості розвитку анімаційного мистецтва.

Доведено, що на сьогоднішній день анімація прогресує залежно від інноваційних та цифрових технологій.

У статті розкрито та проаналізовано відмінність між векторною та растровою комп'ютерною графікою.

Авторами проаналізовано принцип створення та екранного відображення цього мистецтва, який ґрунтується на інертності зорового сприйняття (перцепції).

Встановлено переваги і недоліки векторної анімації. Перевагами є доступність в опануванні, багатоплановість у вирішенні типових завдань, зручність зберігання та обробки, можливість масштабування та трансформації зображень без втрати якості, передача плавності рухів, емоцій, ліпсінгу, ефективності композиції кадру. Недоліками є неможливість створення живописних композицій, фотографії (тому тут в практику введено застосування живописних та графічних технік без комп'ютерних технологій).

Проведений аналіз процесу створення дитячого мультфільму дав можливість вияснити, що в мультимедійному дизайні в Україні векторна анімація є перспективною технологією (складова інструментарію анімаційного мистецтва), використовується українськими анімаційними студіями,

проте для створення мистецьких мультфільмів її доцільно поєднувати з іншими технологіями (класичною покадровою та растровою графікою). Вибір технології базується на творчому задумі, креативності та мистецьких засадах.

Ключові слова: векторна анімація в Україні, візуальні практики, мультфільм, комп'ютерна графіка, рисунок, живопис, персонажі, екшени, *Anime Studio Pro 9.5*.

Berlach Oleksandr, Shelomanova Yulia. MODERN VISUAL PRACTICES IN COMPUTER VECTOR ANIMATION

The article is devoted to the problems of the development of computer vector animation in Ukraine and the use of visual practices in it as auxiliary means for creating a high-quality animation product by means of multimedia design. Vector animation is a type of two-dimensional computer graphics based on the technology of constructing an image based on geometric primitives. The problem of the interaction of artistic creativity and computer technologies remains an understudied area of art history.

The method of analysis made it possible to establish that computer vector animation in Ukraine has been gaining popularity since the late 1990s in studios, displacing the technology of celluloid translation, however, the volume and artistic level of the then Ukrainian animated films are inferior to the world ones due to the lack of funding, the massification of culture, the inability of animators to master the technologies of that time and combine them with traditional and innovative visual practices.

Ukrainian animation began to develop at a new qualitative level in 2012, cartoons (including full-length ones) with successful artistic images, plots, and creative approaches to using technology (plasticine, 2D and 3D) began to appear.

*The development of animation art is associated with private studios that are actively implementing the experience of the Disney school, while state institutions are lagging behind (cartoons *The Stolen Princess: Ruslan and Lyudmila, The Adventures of Kotygoroshko and His Friends, Babai, Grandpa Decided to Get Married, Mavka, Sherlock Holmes and the Black Men*).*

The development of the Volyn school of multimedia design, namely children's animation, is at the nascent stage (studio "Imago", student animation). There is an urgent need to open amateur children's animation studios and circles.

The prospects for the development of vector animation in Ukraine are revealed, assuming that new technologies and tools are constantly emerging that improve the possibilities of the development of animation art. It is proven that today animation progresses depending on innovative and digital technologies.

The authors analyzed the principle of creation and screen display of this art, which is based on the inertia of visual perception (perception).

The advantages and disadvantages of vector animation are established. The advantages are accessibility in mastering, versatility in solving typical tasks, ease of storage and processing, the ability to scale and transform images without loss of quality, the transfer of smoothness of movements, emotions, liping, and the effectiveness of frame composition.

The disadvantages are the impossibility of creating pictorial compositions and photographs (therefore, the use of pictorial and graphic techniques without computer technologies has been introduced into practice here). The analysis of the process of creating a children's cartoon made it possible to clarify that in multimedia design in Ukraine, vector animation is a promising technology (a component of the animation art toolkit), used by Ukrainian animation studios, however, to create artistic cartoons, it is advisable to combine it with other technologies (classical frame-by-frame and raster graphics). The choice of technology is based on creative idea, creativity and artistic principles.

Key words: vector animation in Ukraine, visual practices, cartoon, computer graphics, drawing, painting, characters, action, *Anime Studio Pro 9.5*.

Вступ. На сьогоднішній день сфера інформаційних технологій розвивається дуже швидко, завдяки впровадженню засобів мультимедійного дизайну, що поєднує у собі різноманітні медіа формати, включаючи зображення, звук, відео, інтерактивність та анімацію.

Сучасне екранне середовище, що оточує людину, представляє складний інформаційний

простір, наповнений візуальними образами, які не завжди є художніми. Зовнішня привабливість (харизматичність) персонажів анімації має поєднуватися із навчально-пізнавальним призначенням мультфільму, глибиною та креативністю ідеї, сценарію. Проблема полягає у відносно низькій якості екранних образів. Виготовлення навіть короткометражної анімації є трудомістким та довготривалим процесом,

який потребує не лише художніх, а й технічних навичок, креативності мислення.

Проблематика якості анімаційних образів, на нашу думку, лежить у мистецькій площині, адже художня образність мультфільму є вагомим складником мультиплікаційного кіно.

Анімація є екранним синтетичним мистецтвом, яке поєднує у собі можливості впливу на глядача через актуальну ідею, художньо-досконалу візуальну подачу, озвучення. Серед різноманіття анімаційних технологій векторна анімація посідає чільне місце у мультимедійному дизайні.

На сьогоднішній день роль штучного інтелекту дуже важливий у розвитку мультимедійного дизайну. Він дозволяє створювати більш складні та ефективні рішення для передачі інформації. У багатьох сферах мультимедійного дизайну, штучний інтелект використовується для покращення взаємодії з глядачем або споживачем та автоматизації процесів розробки мультимедійного контенту [10].

У майбутньому, розвиток штучного інтелекту дозволить створювати більш реалістичні та інтерактивні візуальні досвіди та персоналізований контент.

Матеріали та методи. Метою статті є проаналізувати проблему розвитку анімаційної векторної технології як різновиду екранного мистецтва в Україні та встановити роль візуальних практик як допоміжних засобів для створення якісного мультимедійного продукту. Для досягнення цієї мети ставимо такі завдання: обґрунтувати поняття векторної анімації, розглянути розвиток технологій анімаційного продукту в Україні.

Методологія дослідження прийнята комплексна. Вона включає як загальнонаукові методи – аналіз, синтез, міждисциплінарні методи – порівняння, систематизації, поняттєво-аналітичний, фотографічний, так і спеціальні методи – експеримент метод збору даних. Зокрема, метод аналізу був використаний під час розгляду теоретичних засад і розвитку дитячої мультиплікації, синтез – з метою узагальнення; історично-порівняльний – для визначення ознак в стилістичному та техніко-технологічному дослідженні

проблематики; метод збору даних дозволив отримати детальну інформацію по безпосередньому обліку авторських анімаційних гуртків, студій та наявності нового анімаційного продукту, експеримент (методи створення мультфільму: ідеалізація для написання сценарію, моделювання для створення персонажів, для передачі руху – метод ключових кадрів, по-кадрової анімації, техніки компоновки, монтажу, озвучування).

Проблемі дитячої мультиплікації в Україні присвячено ряд наукових розвідок в яких висвітлено технологічні аспекти комп'ютерної анімації, проаналізовано етапи створення.

Мистецтво комп'ютерної анімації досліджували у своїх працях Л. Іволга [3], [4], Н. Кривуля, М. Безвідний, О. Мацан, Н. Складенко, Л. Сухорукова [9], П. Блер, М. Сітцева, Б. Крижанівський, А. Колодка, О. Шупик, О. Лагутенко.

Методологічною опорою нашого дослідження є також роботи авторів Морська О.О., Коляда І.І., Стонога Д.В., Коломієць В.О., Чемерис Г.Ю. в яких обґрунтовано засоби створення аудіовізуального продукту.

Особливий інтерес також становить дослідження та досвід українських компаній мультимедійного дизайну Animagrad, Signal Red, Postmodern, Digital Cinema Ukraine, Так треба продакшн, Саттелеком, MRM та інші.

Водночас значний обсяг питань, пов'язаних з дитячою анімацією залишається недослідженим. Одним із них є питання розширення регіонального розвитку анімації в Україні. Актуальним є питання створення авторської анімації учнівською молоддю. Тому потрібно детальніше з'ясувати історію виникнення та розвитку мистецтва комп'ютерної двовимірної анімації, зокрема векторної та місце в ній сучасним інноваційним візуальним практикам, зокрема рисунку, живопису, скульптурі.

Результати. Одним із популярних видів кіномистецтва є анімація (з лат. *anima* – душа і похідного фр. *animation* – оживлення), мультиплікація (з лат. *multiplicatio* – розмноження, збільшення, зростання) [1, с. 21].

Історія комп'ютерної анімації тісно пов'язана з технічними винаходами та розвитком спеціалізованих графічних програмних пакетів, які вплинули на появу векторної анімації (табл. 1).

Таблиця 1
Зв'язок комп'ютерної анімації з технічними винаходами та розвитком спеціалізованих графічних програмних пакетів

Фотоапарат Кінематограф	Комп'ютер Система Sketchpad – революційна комп'ютерна програма, створена Айваном Сазерлендом 1963 року як докторська дисертація. За неї він отримав Премію Тюрінга 1988 року і Кіотську премію 2012 року.
----------------------------	--

Першу українську мистецьку анімацію «Малює ЕОМ. Азбучна істина» із вставками комп'ютерної графіки виготовили студенти на кіностудії Харківського політехнічного інституту у 1975 році [5, с. 9].

В Україні комп'ютерна векторна анімація набула поширення наприкінці 1990-х років («Україмафільм», студія «Борисфен-С»). Із 1991 року в Україні стрімко відбувалася комп'ютеризація анімаційних студій. Вітчизняні аніматори почали виготовляти епізоди для зарубіжних мультфільмів, проте ця діяльність не була системною. Лише окремі студії налагодили випуск комп'ютерної анімації високого мистецького рівня, що супроводжувалося потужною рекламною компанією і стало прибутковою діяльністю (йдеться про мистецькі повнометражні мультфільми, а не дизайнерську анімацію у рекламі та відеокліпах, телебаченні). Прикладом успішної студії є «Animagrad» (Київ), «Арт-відео» (Львів), «Бабич дизайн» (Київ), «Панама Прі» (Київ) [1, с. 20].

У 2000 роках студії почали випускати серійні анімаційні фільми, що сприяло їх розвитку (перший українським онлайн векторний анімаційний серіал «Сім'я Грищенків» 2003–2004, режисер: С. Коваль, А. Сахалтуєв).

У 2012–2013-х роках українська анімація розвивається у технології 3D («Ескімоска», студія ім. А.А. Ханжонкова, «Казкова Русь»,

студія «Animagrad» «Микита Кожум'яка і вогненна квітка», студія «Панама Гран Прі», «Пригоди kota Викрутаса», «Казковий патруль», «Легенди України», «Духовне намисто», «Історія України в постатях», студія «Арт-відео» (Львів)) [1, с. 20].

Українська анімація має приклади вдалого використання художньо-технічного інструментарію векторної технології, зокрема «Пригоди Котигорошка та його друзів» (Україмафільм, 2014), «Лежень» (Україмафільм, 2013), перший повнометражний векторний мультфільм «Бабай» (Україмафільм, 2015, Режисер: М. Медвідь), «О, Парі!» (2010, реж. О. Шмигун), «Дідочок задумав женитися» (2013), «Шерлок Холмс та чорні чоловічки» (2012, реж. О. Бубнова), «Птахи» (2013, реж. І. Смірнова), «Маленький великий пес» (Україмафільм, 2008), «Викрадена принцеса: Руслан і Людмила» (Animagrad) (Київ), 2018), у яких присутні художні прийоми діснеївської школи (фактурність, пластика персонажів), цікавий сюжет, харизматичні герої.

У 2019 р. здійснив вихід на екран повнометражний мультфільм «Мавка» (Animagrad) (Київ)), сюжет якого створювали на основі драми-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки та національних традицій. Творчий колектив студії упродовж кількох років працював над цим проектом.

У 2024 році вийшли на екран наступні анімаційні мультфільми: «Думками навиворіт 2», «Трансформери: Початок», «Нікчемний я 4», «Гарфілд у кіно», «Ваяна 2», «Панда Кунг-Фу 4», «Дикий робот», «Івасик-Телесик», «Новий Світ – пробудження» та інші.

У 2025 році планувалися побачити екран такі анімаційні мультфільми: «Поганці 2», «Еліо», «Людопес», «Планктон: Фільм» та «Смурфи», «Сила жінки» від відомих студій, таких як DreamWorks, СвітлоСказ та ін.

Незважаючи на широкі можливості комп'ютерної анімації, технічні засоби не можуть знівелювати художність її засобів, залишаючи векторні мультфільми авторським шедевром.

Анімація ґрунтується на принципі діяльності зорових аналізаторів – інертності зорового сприйняття.

Інерція зору (персистенція від лат. *persist* – постійно перебувати, залишатися) – психофізична особливість зорового сприйняття дискретних послідовних зображень так, якби вони були безперервними. На цій особливості базуються принципи кінематографу, анімації, оскільки будь-яке зображення (у кіно або на екрані монітора) це безліч швидко змінюваних кадрів. Тривалість персистенції залежить від інтенсивності світла, яка відбивається або випромінюється предметом, а також кольору і становить доли секунди (0,1 с).

Приклад: якщо на екран (монітор) швидко ($1/10$ с) почергово виводити зображення двох малюнків, поданих нижче, то глядач сприйматиме це як одне зображення, йому здаватиметься, що пташка сидить у клітці. Аналогічний принцип створення анімації – предмети на екрані «рухаються» завдяки швидкій зміні зображень (кадрів). Швидкість відображення може варіюватися від 5 до 24 кадрів за 1 секунду.

Людське око бачить світлові хвилі більш тривалий час, ніж вони існують. На цій властивості людських очей побудовано всі екранні види мистецтва.

Для плавного відтворення анімації необхідна швидкість, що забезпечує зміну частоти кадрів не менше 10 за секунду. Для комп'ютерної анімації частота зміни кадрів за секунду екранного часу складає 10–16, для кінематографії – 24. Більша кількість кадрів дозволяє домогтися плавних рухів персонажів і появи об'єктів у зображенні в різні моменти часу. При недостатній кількості кадрів стають помітні розходження в послідовних зображеннях об'єктів, що призводить до їх різких переміщень. У комп'ютерній анімації на перший план виходить розмір файла, у якому зберігаються зображення. Тому під час створення комп'ютерної анімації намагаються знайти компроміс між якістю анімації і розміром файла, що і визначає загальну кількість кадрів анімації.

Векторна анімація – різновид мистецтва двовимірної комп'ютерної анімації, виконаної в програмі, призначеної для роботи з векторними зображеннями – ілюстраціями

(в нашому випадку це *Anime Studio Pro 9.5*) [1, с. 21].

Для наочного розуміння у використанні програм наводимо найтипівіші відмінності растрової та векторної комп'ютерної графіки (табл. 2).

У мультимедійному дизайні векторна анімація дає широкий спектр можливостей для творчості, у тому числі масштабування персонажів, предметів середовища, стискання в два, три рази без втрати якості. Це ефективна технологія, яка дозволяє створювати файли відносно невеликих розмірів навіть під час роботи зі складними зображеннями [1, с. 21].

Дослідження проблематики дало можливість стверджувати, що створення успішного продукту анімаційного мистецтва буде лише при поєднанні векторної анімації з класичною технологією та растровою графікою.

Саме тому, доцільно розглядати векторну технологію, як частину інструментарію анімаційного мистецтва. На нашу думку, вона є складовою мультимедійного дизайну, який у першу чергу ґрунтується на мистецтві, а інформаційні технології та програми лише полегшують працю художнику-аніматора, розширюють можливості творчої самореалізації. Технологія базується на поєднанні мальованих фарбами стандартних і широкоформатних фонів, їх фотографуванні, обробці у програмах для растрової графіки та векторної анімації [1, с. 21].

Технології змінюються, і векторна двовимірна анімація є доступною для творчості. Авторські короткометражні векторні анімаційні фільми вирізняються креативними ідеями та технічними удосконаленнями, адже один і той самий анімаційний рух персонажа можна досягнути як технічними, так і художніми прийомами, зокрема використавши допоміжні засоби – сучасні інноваційні прийоми у візуальних практиках [1, с. 21].

Висновки. З'ясовано, що історія комп'ютерної анімації тісно пов'язана з появою і розвитком спеціалізованих графічних програмних пакетів. Анімація ґрунтується на принципі діяльності зорових аналізаторів – інертності зорового сприйняття. В Україні

Найтипівіші відмінності растрової та векторної комп'ютерної графіки

Характеристика	Растрова графіка	Векторна графіка
Елементарний об'єкт	піксель (точка)	контур і лінії
Зображення	сукупність точок (пікселів)	сукупність об'єктів, описаних математично
Фотографічна якість	так	ні
Об'єм пам'яті	дуже великий	невеликий
Масштабування	небажане	так
Формати	jpg, bmp, psd, gif, tiff	cdr, wmf,
	Adobe Photoshpe, Paint, TVP Animation	Adobe Illustrator, Corel Draw, Anime Studio
Використання	Використовують для зберігання та створення фотографій, творів мистецтва, елементів інтерфейсу	Використовують для створення моделей, креслень, ділової графіки, шрифтів, малюнків та зображень із чіткими контурами
Переваги	Висока якість зображення. Об'єм залежить від розміру. Реалістичність зображень. Природність кольорів. Зображення фотографічної якості. Можливість отримання зображень за допомогою спеціальних пристроїв	Невеликі за розміром файли зображень. Об'єм залежить не від розмірів зображення, а від кількості об'єктів у ньому. Якість зображення зберігається під час масштабування. Легкість модифікації зображення
Недоліки	Великий об'єм даних. Втрата якості при збільшенні масштабу під час перегляду чи збільшення розмірів зображення. Складність редагування окремих елементів зображення.	Схематичність зображення. Неприродність кольорів під час відтворення реальних об'єктів. Не дає можливості точно передавати плавний перехід від одного кольору до іншого

комп'ютерна векторна анімація набула поширення наприкінці 1990-х років. Незважаючи на широкі можливості комп'ютерної анімації, технічні засоби не можуть знівелювати художність її засобів (візуальних практик), залишаючи векторні мультфільми авторським шедевром. Векторна технологія, на відміну від по-кадрової анімації, дозволяє ефективніше використовувати засоби створення гармонійного художнього образу.

Ми виявили недостатній контент і низький мистецький рівень українських навчальних мультфільмів.

У процесі виконання практичної роботи над створенням художніх образів ми дотримувалися основних вимог харизматичності героїв (природність, яскравість, трансформація контуру та пропорцій, виразність міміки,

логічність поведінки, акторська гра). Вважаємо необхідним аніматорам-початківцям під час передачі динаміки персонажів використовувати анімаційні таблиці фаз руху (хода людини). Упродовж створення візуального простору кадру ми враховували основні вимоги до гармонійної композиції (стилістична єдність художньо-графічних засобів, структура).

Українські науковці стверджують про необхідність розширювати художньо-образну мову анімації шляхом підготовки художників-аніматорів, відкриваючи дитячі анімаційні студії, заохочуючи до створення високохудожнього мультимедійного продукту.

Перспективним напрямком подальших досліджень є оволодіння новими технологіями в даному виді мистецтва.

Література:

1. Берлач О., Лесик-Бондарук О. Художньо-технологічні особливості створення анімаційних персонажів авторської векторної анімації. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич. 2020. Вип. 34. С. 18–25.

2. Євсєєв О. С. Комп'ютерна анімація. Харків : ХНЕУ ім. С. Кузнеця, 2014. 152 с.

3. Іволга Л. В. Історично-культурні передумови розвитку української анімації та естетичні критерії художнього пошуку. URL: <http://nauka.zinet.info/21/ivolga.php> (дата звернення: 12.11.2025).
4. Іволга Л. В. Взаємодія комп'ютерних технологій та художньої творчості в українській анімації. Теорія та практика дизайну : зб. наук. праць. Київ : «Комп'ютерпрес». 2014. Вип. 5. С. 45–67.
5. Мурашко М. В. Проектно-художній інструментарій моушн-дизайну (на прикладі рекламного ролика) : автореф. дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.07. Харків : ХДАДМ, 2017. 20 с.
6. Пасько О., Черніков М. Розвиток мультимедійного дизайну в Україні та його сучасність за кордоном. Тези доповідей V Міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні проблеми сучасного дизайну». (27 квітня 2023 року). К.: КНУТД, 2023. С. 359–362.
7. Сивоконь Є. Мультфільм «на замовлення». Свій півстолітній ювілей українська анімація зустріла тотальним скороченням штатів. URL: <https://zn.ua/ukr/article/print/ART/multifilmnazamovlennya.html> (дата звернення: 9.12.2025).
8. Сітцева М. Психологічні особливості мультфільмів для дітей. *Вісник інституту розвитку дитини*. Серія: філософія, педагогіка, психологія : зб. наук. пр. ; Нац. пед. у-ту ім. Драгоманова. Ін.- т розв. дитини. К. : НПУ ім. В. Драгоманова, 2012. Вип. 23. С. 155–158.
9. Сухорукова Л. А. Візуально-звукова гармонія у творчості дизайнера мультимедіа. *Матеріально-художня культура: проблеми теорії та практики*: Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції (за підсумками роботи у 2010–2011 н. р.). Харків : ХДАДМ, 2011. С. 140–143.
10. Штучний інтелект та генеративний дизайн в комунікаціях. URL: <https://cases.media/article/shtuchnii-intelekt-ta-generativnii-dizain-vkomunikaciayah> (дата звернення: 07.11.2025).

References:

1. Berlach, O., Lesyk-Bondaruk, O. (2020). Khudozhno-tekhnologichni osoblyvosti stvorennia animatsiinykh personazhiv avtorskoi vektornoї animatsii. [Artistic and technological features of creating animated characters in author's vector animation]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current issues in the humanities*. 34, 18–25 [in Ukrainian].
2. Ievsieiev, O. S. (2014). *Kompiuterna animatsiia [Computer animation]*. Kharkiv : KhNEU im. S. Kuznetsia [in Ukrainian].
3. Ivolha, L. V. «Istorychno-kulturni peredumovy rozvytku ukrainskoi animatsii ta estetychni kryterii khudozhnoho poshuku». ["Historical and cultural preconditions for the development of Ukrainian animation and aesthetic criteria of artistic search"]. Retrieved from <http://nauka.zinet.info/21/ivolga.php> [in Ukrainian].
4. Ivolha, L. V. (2014). Vzaiemodiia kompiuternykh tekhnolohii ta khudozhnoi tvorchosti v ukrainskii animatohrafii [Interaction of computer technologies and artistic creativity in Ukrainian animation]. *Teoriia ta praktyka dyzainu : zb. nauk. Prats. – Theory and practice of design: collection of scientific works (Output 5)*, (pp. 45–67) K.: «Kompiuterpres» [in Ukrainian].
5. Murashko M. V. (2017). Proektno-khudozhnii instrumentarii moushn-dyzainu (na prykladi reklamnoho rolyka) [Design and artistic tools of motion design (on the example of a commercial). author's abstract of the dissertation ... for the degree of candidate of arts studies. Kharkiv: KhDADM [in Ukrainian].
6. Pasko, O., Chernikov, M. (2023). Rozvytok multymediinoho dyzainu v Ukraini ta yoho suchasnist za kordonom [The development of multimedia design in Ukraine and its modernity abroad]. Proceedings from MIIM '23: *V Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsia: «Aktualni problemy suchasnoho dyzainu» – The reports of the V International Scientific and Practical Conference "Current Problems of Modern Design"*. (pp. 359–372). K.: KNUTD [in Ukrainian].
7. Syvokon, Ye. Multifilm «na zamovlennia». Svii pivstolitnii yuvilei ukrainska animatsiia zustrila totalnym skorochenniam shtativ. [Cartoon "to order". Ukrainian animation celebrated its half-century anniversary with a total reduction of staff]. Retrieved from https://zn.ua/ukr/article/print/ART/multifilm_na_zamovlennya.html [in Ukrainian].
8. Sittseva, M. (2012). Psykholohichni osoblyvosti multifilmiv dlia ditei. [Psychological features of cartoons for children]. *Visnyk instytutu rozvytku dytyny. Serii: filozofii, pedahohika, psykholohiia : zb. nauk. pr. ; Nats. ped. u-tu im. Drahomanova. In.- t rozv. dytyny.-Bulletin of the Institute of Child Development. Series: philosophy, pedagogy, psychology: coll. Science. etc. / Nat. ped. in them. Drahomanova. In.-t development. children*. (Vypusk 23), (pp. 155-158). K.: NPU im. V. Drahomanova [in Ukrainian].
9. Sukhorukova, L. A. (2011). Vizualno-zvukova harmoniia u tvorchosti dyzainera multymedia. [Visual and sound harmony in the work of a multimedia designer]. Proceedings from MIIM '11: *Materialno-khudozhnia kultura: problemy teorii ta praktyky: Materialy vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii (za pidsumkami roboty u*

2010–2011 n. r.) – *Material and artistic culture: problems of theory and practice*: coll. Art. All-Ukrainian Science. – practice. conf. following (the results of work in 2010–2011 p). (pp. 140–143). Kharkiv: KhDADM [in Ukrainian].

10. Shtuchnyi intelekt ta heneratyvnyi dyzain v komunikatsiakh. [Artificial intelligence and generative design in communications]. (n.d.). Retrieved from <https://cases.media/article/shtuchnii-intelekt-ta-generativnii-dizain-vkomunikaciyakh> [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 22.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 16.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 01.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 7.036:069(510)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.1.3>**Білик Анна Анатоліївна,**

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

Білик Ярослав Олегович,

доктор філософії,
старший викладач кафедри економіки, підприємництва та економічної безпеки
Херсонського національного технічного університету
ORCID ID: 0000-0001-8970-4677
marcel8965@gmail.com

Колчанова Людмила Миколаївна,

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри майстерності актора та режисури драматичного театру
Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського
ORCID ID: 0000-0002-8337-7609
elenteatr@gmail.com

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ КИТАЮ НА ВЕНЕЦІЙСЬКІЙ БІЄНАЛЕ КРІЗЬ ПРИЗМУ ХУДОЖНЬОЇ СТРАТЕГІЇ ЦАЙ ГОЦЯНА

Дослідження зосереджене на аналізі участі Китаю у Венеційській бієнале на матеріалі творчості Цай Гоцяна як ключової фігури сучасного китайського мистецтва. Автори вводять до вітчизняного наукового обігу мистецькі проекти, які раніше не розглядалися українськими дослідниками. Насамперед вони аналізують участь Цай Гоцяна у 46-й Венеційській бієнале (1995) із проектом «Принести до Венеції те, що забув Марко Поло», у якому художник порушує питання китайської культурної спадщини та історичного культурного обміну між Сходом і Заходом через систему символів і знаків. Наступним об'єктом дослідження стала 48-а Венеційська бієнале (1999), яка мала особливе значення для художника, оскільки він здобув престижну нагороду «Золотий лев». Гаральд Земан, куратор цієї бієнале, наголосив на плюралізмі та діалозі, завдяки яким азіатські художники, зокрема Цай Гоцян, змогли продемонструвати широкий спектр сучасних практик, що відповідають глобальним та соціокультурним змінам кінця ХХ століття. Автори застосували контекстуальний, історико-культурний та інтерпретаційний підходи, що забезпечують ґрунтовний аналіз досліджуваних мистецьких практик.

У контексті аналізу мистецьких проектів автори залучають малодосліджений в Україні корпус зарубіжних джерел, що дозволяє глибше зрозуміти сучасне китайське мистецтво та його глобальні взаємодії. Передусім це публікації Чжу Ці – китайського дослідника та арт-критика, відомого насамперед працями з проблем сучасного китайського мистецтва та міжкультурних конфліктів у глобальному арт-просторі. Крім того, розглядаються дослідження Вівіан Лі – доктора філософії, мистецтвознавиці та кураторки, що спеціалізується на сучасному мистецтві Азії, а також інших зарубіжних авторів.

Ключові слова: сучасне мистецтво, мистецтво Китаю, Венеційське бієнале, Цай Гоцян, концептуальне мистецтво.

Bilyk Anna, Bilyk Yaroslav, Kolchanova Lyudmila. CHINA'S REPRESENTATION AT THE VENICE BIENNALE THROUGH THE PRISM OF CAI GUO-QIANG'S ARTISTIC STRATEGY

The authors of this publication analyze China's participation in the Venice Biennale based on the work of Cai Guo-Qiang. He is a key figure in contemporary Chinese art. The authors introduce art projects that have not previously been considered by Ukrainian researchers into domestic scientific discourse. First and foremost, they analyze Cai Guo-Qiang's participation in the 46th Venice Biennale (1995) with the project "Bringing to Venice What Marco Polo Forgot." In this project, the artist raises the issue of Chinese cultural heritage and historical

cultural exchange between East and West through a system of symbols and signs. The next object of study was the 48th Venice Biennale (1999). This biennale was of particular importance to the artist, as he won the prestigious Golden Lion award.

Harald Szeemann, curator of this biennale, emphasized pluralism and dialogue, thanks to which Asian artists, in particular Cai Guo-Qiang, were able to demonstrate a wide range of contemporary practices responding to the global and sociocultural changes of the late 20th century. The authors applied contextual, historical-cultural, and interpretative approaches that provide a comprehensive and thorough analysis of the artistic practices under study.

In the context of analysing art projects, the authors draw on a body of foreign sources that has been little studied in Ukraine, which allows for a deeper understanding of contemporary Chinese art and its global interactions. First and foremost, these are publications by Zhu Qi, a Chinese researcher and art critic known primarily for his work on contemporary Chinese art and intercultural conflicts in the global art space. In addition, the study examines the research of Vivian Lee, a PhD, art historian and curator specialising in contemporary Asian art, as well as other foreign authors.

Key words: contemporary art, Chinese art, Venice Biennale, Cai Guo-Qiang, conceptual art.

Вступ. Сьогодні досить помітною є участь Китаю у провідних міжнародних мистецьких бієнале. Китайський павільйон на Венеційській бієнале порівняно з європейськими країнами дуже молодий і не має тривалої історії. Китай вперше взяв участь у бієнале у 1980 році, презентувавши традиційні ремесла. Зазвичай це є типовим шляхом для країн, які вперше беруть участь у подібних виставках. Тоді делегація Китаю ще не повною мірою усвідомлювала своє місце в контексті міжнародної культури. Унаслідок цього офіційну участь країни було тимчасово призупинено, хоча китайські митці продовжували брати участь у головних експозиційних проєктах бієнале. Один із них – Цай Гоцянь – художник, який на своїх виставках черпає натхнення з традиційної культури. Він перетворює її на навчальний і повчальний матеріал, трансформує культурний досвід у позитивний наратив, створюючи сучасні інтерпретації. У його проєктах традиційна культура та історія постають у контексті сучасного мистецтва. Звернення авторів до творчості Цай Гоцяня є не лише ключем до розуміння сучасного мистецтва Китаю, репрезентованого на Венеційській бієнале, а й шляхом до осмислення концептуального мистецтва як простору ідентифікації та переосмислення традиції в умовах глобалізованого світу.

Матеріали та методи. Варто зазначити, що тематика Венеційської бієнале, порушена в цій роботі, широко висвітлюється українськими мистецтвознавцями, зокрема Олегом Сидором-Гібеліндою,

Олексієм Роготченком, Оленою Леонтьєвою та іншими. Водночас тема участі Китаю у Венеційській бієнале дотепер не стала предметом окремих наукових студій в Україні. Окремо слід згадати українських дослідників, які у своїх працях зверталися до проблематики сучасного мистецтва Китаю, зокрема Зою Алфьорову, Радугу Михайлову, Володимира Тарасова та Наталію Стрижко. Крім того, зазначену проблематику активно розробляють китайські науковці, чії публікації представлені на сторінках вітчизняних видань, серед них – Ван Вейке, Сунь Ке, Янбо Сун, Чжу Цзяньсюнь. Проте, попри широкий спектр досліджуваних питань, творчість однієї з ключових постатей сучасного китайського мистецтва – Цай Гоцяня – досі не стала об'єктом спеціальних наукових публікацій в Україні. Переважно його проєкти привертати увагу китайських та американських дослідників, серед яких Ерік Екхольм, Чжан Няннь, Айхва Онг, Чжу Ці, Вівіан Лі, Мадлен Ешенбург, Лінь Чжан, Тадж Фрейзер та інші.

Методологічну основу дослідження становлять принципи систематизації та узагальнення наукового матеріалу, метод аналізу, контекстуальний аналіз, а також елементи історико-культурного й інтерпретаційного підходів, що забезпечують комплексний розгляд досліджуваних мистецьких практик.

Результати. Творчий шлях Цай Гоцяня розпочався у 1980-х роках, коли митець почав експериментувати з порохом під час перебування в Японії. Відтоді він здобув міжнародне визнання, представивши

численні персональні виставки у провідних світових інституціях, зокрема в Музеї Гуггенхайма, Музеї сучасного мистецтва (MoMA). Коні Чжан зазначає, що художник заохочує діалог між культурами, відображаючи свою глибоку зацікавленість у питаннях глобалізації, імміграції та навколишнього середовища. Його вибухові проєкти – інтерактивні, часто передбачають участь громади, виводять мистецтво з традиційних просторів у публічну сферу, роблячи його доступним і привабливим для різних аудиторій [1].

Знаковою була участь Цай Гоцяна у 46-й Венеційській бієнале, що відбулася в 1995 році за участю 51 країни. Передусім це була ювілейна виставка, присвячена 100-річчю Венеційської бієнале. Куратором проєкту став Жан Клер – директор Музею Пікассо в Парижі та перший неіталійський куратор бієнале, відомий у мистецьких колах своєю критичною позицією щодо багатьох напрямів сучасного мистецтва. Темою 46-ї Венеційської бієнале було обрано «Ідентичність і альтерність: форми тіла 1895–1995» [2]. Проєкт Цай Гоцяна «Принести до Венеції те, що забув Марко Поло» органічно вписувався в заявлену тему виставки. Цай Гоцян звернувся до іншого ювілею – 700-річчя повернення Марко Поло до Венеції після подорожі з Китаю. В заявленій темі чітко прочитується іронія. На думку художника, Марко Поло, привізши на Захід численні оповіді про Схід, майже не передав східної філософії та способу мислення. Цю «помилку» і намагався виправити художник за допомогою старовинного рибальського човна [3].

Так Цай Гоцян звертався до проблем ідентичності та порушував питання історичного культурного обміну між Сходом і Заходом. Його човен не міг не привернути увагу глядачів, оскільки відвідувачі могли насолодитися лікувальними тоніками та зіллями. «Напої були сформульовані за стародавнім китайським принципом «п'яти елементів», згідно з яким п'ять елементів природних явищ (дерево, вогонь, земля, метал, вода) відповідають п'яти смакам (гіркий, солодкий, кислий, гострий, солоний) і п'ять

органів людського тіла (печінка, серце, селезінка, легеня, нирка). Рецепти <...> дозволяли учасникам обирати засоби, які відповідають їхнім потребам», – пояснює художник [3]. Окрім того, глядачам пропонувалися женьшеневий суп і женьшеневий напій, які зберігалися та подавалися у давніх китайських винаходах – глиняному та бамбуковому посуді, а також у порцелянових чашках. Ручний візок і посуд слугували символічним нагадуванням про багату матеріальну культуру Китаю. Дослідник сучасного мистецтва Чжу Ці вважає, що художник спеціально використовує східну символіку та історію, щоб грати в хованки із західними глядачами, які поверхнево цікавляться східними темами, але насправді їх не розуміють [4, с. 5]. Варто зазначити, що Цай Гоцян достатньо відкрито апелює до спадщини традиційної китайської медицини, матеріальної культури, наголошуючи, зокрема, на значенні енергії як культурного та філософського поняття, що в сучасному європейському контексті набуває дедалі більшої популярності.

48-а Венеційської бієнале (13 червня – 7 листопада 1999 року) зайняла особливе місце в історії бієнале і мала важливе значення для митця – Цай Гоцян отримав престижну нагороду «Золотий лев». Куратором цієї бієнале був Гаральд Земан (1933–2005), перший незалежний куратор, новатор, який експериментував з виставковим простором ще з 1960-х років. Тема бієнале «dAPERTutto (APERTO over ALL)», сформульована куратором Гаральдом Земаном, проголошувала свободу і повну відкритість до нових художніх мов і форм (інсталяції, перформанси), до творчості молодих неєвропейських художників і до мультикультуралізму. Його розуміння мистецтва як відкритої системи, що постійно розвивається і розширюється, привернуло увагу художників із Азії. Серед них Ай Вейвей (Китай), Чен Чжень (Китай), Чжан Хуань (Китай), Цай Гоцян (Китай), Лі Буль (Південна Корея). Зазначені художники стали активними учасниками міжнародного художнього процесу. Це сприяло трансформації сприйняття китайського мистецтва, яке постало не лише як носій локальної традиції,

а як активний учасник глобального художнього процесу.

Варто зазначити, що успіх Цай Гоцяна значною мірою був зумовлений фінансовою підтримкою. Зокрема, канадсько-гонконзька фундація Енні Вонг забезпечила фінансування його подорожей і комунікацій, покривала витрати на проживання та виплату гонорару. Вирішальну роль відіграла й підтримка з боку керівництва Венеційської бієнале: за сприяння її голови Паоло Баратти (який водночас обіймав керівні посади в італійських міністерствах зовнішньої торгівлі, промисловості та навколишнього середовища) бієнале здійснила безпрецедентний внесок, надавши близько сорока тонн високоякісної глини та інше [4, с. 16]. Однак варто враховувати й організаційний досвід самого митця. Гоцян підкреслює, що його участь у масових парадах періоду Культурної революції суттєво вплинула на формування його художньої практики, зокрема на використання стратегій колективної дії та залучення великої кількості учасників. «Я часто працюю з великими групами волонтерів з місцевих громад, щоб реалізувати свої твори мистецтва», – зазначає художник [3]. Таким чином, реалізація проекту постала не лише як результат індивідуальної творчої ініціативи, а й як масштабний продукт організований і скоординований художником.

Для реалізації проекту він використав скульптурну композицію «Збір орендної плати», створену ще в 1965 році студентами та викладачами кафедри скульптури Сичуаньської академії образотворчих мистецтв та народними художниками. Ця скульптурна демонструє приклади пригнічення селян землевласником. Майстри зверталися до традиційних технік виготовлення глиняної скульптури, поєднуючи соломку, бавовну та глину, нашаровані на дерев'яні основи, що слугували внутрішнім каркасом для формування форми тіла. Очі фігур інкрустувалися чорними скляними кульками, завдяки чому посилювався ефект живого погляду. Водночас конструктивні принципи фігур спиралися на реалістичні західні скульптурні методи, спрямовані на досягнення більшої

анатомічної точності та візуальної достовірності. Групова скульптура широко відома в Китаї та за його межами як зразок пропагандистського мистецтва.

Вибір художником відомої скульптури для інтерпретації не є випадковим. Цай Гоцян зазначав: «Людей мого покоління [Голова Мао] вчив, що “бунтувати виправдано”, і нам казали ігнорувати представників влади. Як сучасному художнику, це дало мені сміливість відійти від традицій, досліджувати нові засоби та нові способи роботи, а також трансформувати традиційні іконографії за допомогою власної візуальної мови» [3]. Негативний досвід у цьому випадку справді ретроспективно переосмислюється як ресурс: ідеться передусім про зняття страху перед авторитетами, що відкриває можливість експериментувати й виходити за межі академічної традиції.

Водночас Цай Гоцян, як зазначає дослідник Чжу Ці, під час презентації проекту у Венеції поширював брошури з ілюстраціями та текстами, присвяченими авторам і історичному контексту оригінального твору [4, с. 2–3]. Це засвідчує поважне ставлення до оригінальної версії в постмодерністському дискурсі, а також прагнення художника спрямувати глядачів до коректної інтерпретації вже власного твору. Проект Цай Гоцяна суттєво відрізнявся концепцією. Він найняв десять художників серед них були ті, хто брав участь в оригінальній версії, а також молоді художники. Серед них: Ай Вейвей, Чен Чжень Чжан Хуань. Запрошені художники у присутності глядачів безперервно створювали нові скульптурні форми, внаслідок чого композиція щоденно зростала. Сам автор не брав участі у традиційному створенні скульптури. Дослідник Чжу Ці, посилаючись на Цай Гоцяна, підкреслює цей факт. Художник не створював скульптуру у звичному сенсі, а здійснював процес її «втілення», тож його роботу можна розглядати як приклад концептуального мистецтва, що оперує формою та методами оригіналу [4, с. 8].

Водночас на очах у глядачів відбувався процес поступової руйнації раніше сформованих фігур, оскільки вони залишалися

невипаленими: матеріал довільно висихав і фрагментувався протягом усього періоду експонування. Таким чином робота постає виразним прикладом концептуального мистецтва, у якому пріоритет надається процесуальності, а не завершеному результату. Мистецтвознавиця Vivian Li слушно зазначає, що показуючи процес трансформації, в результаті якого твір набув форми у Венеції, Цай Гоцянь розповів як історію, зображену в скульптурах, так і історію створення скульптур [5, с. 8]. Сам твір не зберігся, втім досі не вщухає дискусія, яка розпочалася навколо нього.

На думку Чжу Ці, інтерес Земана до китайських художників значною мірою зумовлений його захопленням феноменом так званого «політичного мистецтва», яке добре вписується в кураторську концепцію бієнале. Водночас, як пише дослідник, подібні оцінки західних мистецтвознавців, що оперують універсалістськими теоретичними моделями, залишаються далекими від реального переживання китайської культури й тому не є переконливими для самих місцевих художників [5, с. 8]. Справді, мистецтво Цай Гоцяня лише умовно може бути віднесене до категорії «політичного мистецтва», на відміну від художніх практик Ай Вейвєя. Інтерпретація одного з найвідоміших і найбільш тиражованих творів соціалістичного реалізму – «Двору збору орендної плати» – у його виконанні постає передусім у художньому, а не пропагандистському вимірі, без прямої ідеологізації та використання політичних образів. Водночас повністю заперечувати політичний потенціал цієї практики було б некоректно, адже він виявляється на рівні соціальних та економічних відносин, навіть якщо сам художник інтерпретує це насамперед як елемент власної художньої стратегії. Авторство учасників колективного проєкту не було зафіксоване, а самі вони не отримали належного визнання. Журналіст Ерік Екхольмом пише: «На цій останній бієнале століття, яке стало свідком підйому і падіння соціалізму, за словами пана Цая, робота також нагадувала про взаємозв'язок між мистецтвом і політикою. Спостерігаючи

за тим, як скульптори створюють фігури, глядачі відчували благородну ширість оригінальних художників, сказав він. Однак, продовжив він, сучасні глядачі також можуть усвідомити трагічність того, що таких художників використовувала держава» [6]. До речі, проблему використання (експлуатації) дешевої робочої сили неодноразово порушував Ай Вейвєй. Цай Гоцянь безпосередньо не артикулює цю тему як це робить, наприклад, Ай Вейвєй, однак вона імпліцитно постає з самої ситуації. Це надає його художній практиці водночас естетичного та соціально-політичного виміру.

У 2005 році Цай Гоцянь повернувся на бієнале вже як куратор китайського павільйону, який офіційно було відкрито. 51-а Венеційська бієнале відбулася з 12 червня до 6 листопада 2005 року. Кураторками виставки були Марія де Кораль та Роза Мартинес. Уперше за 110-річну історію бієнале художнє керівництво міжнародною виставкою здійснювали дві особи, причому вперше цю відповідальність взяли на себе жінки. У заході взяли участь 73 країни [7].

Китайський павільйон «Незайманий сад: Емерсїон» (Virgin Garden: Emersion) було представлено під кураторством Цай Гоцяня за участі групи митців: Юн Хо Чана, Лю Вєя, Пен Ю та Сун Юаня, Ван Ціхєна і Сюй Чженя. Проєкт був спрямований на осмислення поняття духовності та сутності, окреслюючи виклики сучасному візуальному мистецтві. Елементи традиційної культури та філософії Китаю слугували основою художнього діалогу. Павільйон складався з двох суміжних частин: внутрішнього та зовнішнього майданчиків [8]. Як керівник павільйону, Цай Гоцянь послідовно реалізовував обрану художню стратегію, що простежується у творчості залучених митців. Зокрема, в інсталяції Юн Хо Чана «Бамбукові паростки» традиційні технології обробки бамбука китайськими майстрами поєднуються з ідеєю тимчасового укриття. Проєкт Ван Ціхєна «Феншуй Венеційської бієнале» розгортає кураторську концепцію на рівні міського середовища, пропонуючи аналіз

міського простору Венеції та локацій проведення бієнале з позицій принципів феншуй [8]. Слід зазначити, що ідеї, закладені Цай Гоцяном, зокрема трансформація традиційних знань і практик у сучасні мистецькі висловлювання, отримали продовження в наступних Венеційських бієнале.

Висновки. Аналіз творчості Цай Гоцяна дає змогу глибше осмислити специфіку сучасного китайського мистецтва у глобальному художньому контексті. Його мистецька стратегія, реалізована зокрема в проєктах, представлених на Венеційській

бієнале, ґрунтується на переосмисленні традиційних знань і практик у форматі сучасного концептуального мистецтва. Проєкти Цай Гоцяна, представлені на Венеційській бієнале, зокрема, ілюструють функціонування національних традицій як носіїв історичної пам'яті та чинників безперервності культурного досвіду. Діалог митця з глядачем вибудовується через систему прихованих символів і культурних кодів, які дозволяють по-новому відчути та інтерпретувати китайську культуру і забезпечують багатовимірне прочитання його робіт.

Література:

1. Zhang C. Artist – Cai Guo-Qiang. 2024. 31 Oct. URL: <https://www.creativeasia.org/post/artist-cai-guo-qiang>.
2. Riding A. Past Upstages Present at Venice Biennale. *The New York Times*. 1995. 10 June. URL: <https://www.nytimes.com/1995/06/10/arts/past-upstages-present-at-venice-biennale.html>.
3. Cué E. Interview with Cai Guo-Qiang. 2014. 15 September. URL: Interview with Cai Guo-Qiang.
4. Zhu Qi. We are all too sensitive when it comes to awards! – Cai Guoqiang and the copyright infringement problems surrounding Venice's Rent Collection Courtyard URL: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/intnlprograms/6.%20CCA_Web_We%20Are%20All%20Too%20Sens.pdf.
5. Vivian Li. Redefining Artistic Value in Communist China: Rent Collection Courtyard URL: https://www.academia.edu/39202420/Rent_Collection_Courtyard_and_Venice_s_Rent_Collection_Courtyard_Disputed_Authorship_in_the_Contexts_of_the_Cultural_Revolution_and_Postmodern_Society.
6. Eckholm E. Cultural Revolution, Chapter 2; Expatriate Artist Updates Maoist Icon and Angers Old Guard. *The New York Times*. 2000. 17 August. URL: http://www.morningsun.org/stages/venice_nyt.html.
7. 51st International Art Exhibition, La Biennale di Venezia. URL: <https://universes.art/en/venice-biennale/2005>.
8. 51st International Art Exhibition, La Biennale di Venezia. Pavilion of China. URL: <https://universes.art/en/venice-biennale/2005/pavilions-tour/china/>.

References:

1. Zhang, C. (2024). *Artist – Cai Guo-Qiang*. 2024.
2. Riding A. (1995). *Past Upstages Present at Venice Biennale*. The New York Times. 1995. 10 June
3. Cué E. (2014). *Interview with Cai Guo-Qiang*. 2014. 15 September.
4. Zhu Qi. (2001). We are all too sensitive when it comes to awards! – Cai Guoqiang and the copyright infringement problems surrounding Venice's Rent Collection Courtyard.
5. Li, Vivian. (2019). Redefining artistic value in Communist China: Rent Collection Courtyard.
6. Eckholm E. (2000). *Cultural Revolution, Chapter 2; Expatriate Artist Updates Maoist Icon and Angers Old Guard*. The New York Times. 2000. 17 August.
7. 51st International Art Exhibition – La Biennale di Venezia. (2005).
8. 51st International Art Exhibition – La Biennale di Venezia. Pavilion of China. (2005).

Дата першого надходження статті до видання: 25.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 01.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 792.01:(7929)/(477) "19"

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.1.4>**Бондар Олексій Іванович,**

аспірант кафедри образотворчого мистецтва

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

ORCID ID: 0009-0007-8373-4980

o.bondar.asp@kubg.edu.ua

**«ДЕСЯТЬ ФУТУРИСТИЧНИХ МАРІОНЕТОК»
ЕНРІКО ПРАМПОЛІНІ У КОНТЕКСТІ АВАНГАРДНОЇ
СЦЕНОГРАФІЇ 1920-Х РОКІВ**

Мета статті – ознайомити академічну спільноту з твором Енріко Прамполіні «Десять футуристичних маріонеток» («Dieci burattini futuristi», 1922) та висвітлити особливості його сценографічного підходу й оригінальні художні ідеї, втілені у цьому циклі ляльок.

Сама постать Е. Прамполіні як одного з провідних ідеологів італійського футуризму «другої хвилі» заслуговує на окрему увагу, адже його творчість охоплює широкий спектр мистецьких практик – від живопису, скульптури та дизайну до театральної сценографії. Народжений 1894 року в Модені, Е. Прамполіні рано долучився до футуристичного руху, і став одним із найяскравіших представників авангардного мистецтва міжвоєнного періоду. У 1910–1920-х роках митець активно працював над оновленням сценічної мови театру, розглядаючи сценографію як автономний художній елемент, здатний підсилювати драматургію вистави. Митець сформував власний художній стиль і, реалізуючи численні театральні проекти, став одним із засновників футуристичного сценічного дизайну, істотно збагатив його теоретичні засади і практичні прийоми.

Цикл «Десять футуристичних маріонеток» – особливий проект митця, що демонструє його бачення сценографії як цілісного художнього об'єкта. Створені 1922 року, ці ляльки стали унікальним експериментом на межі скульптури, театру та політичної сатири. У них поєднувалися конструкція й жива форма, абстракція й людські риси. Простір, рух, світло і звук – не просто фон, а «живі» складові, що створювали цілісний художній образ. Сцена стає інтерактивним простором, де саме декорації ведуть виставу, а актори втрачають своє домінуюче становище.

Також цей твір поєднує експериментальне лялькарство з непростим політичним та художнім тлом. Маріонетки тут мають два призначення: вони є учасниками вистави і, водночас, несуть певні ідеологічні меседжі, критикуючи політичні та соціальні процеси в Європі початку минулого століття. Ці образи відображають дух епохи, що характеризувалася бурхливими політичними потрясіннями.

Робота демонструє тісний зв'язок образотворчого мистецтва з театральною практикою та засвідчує активну участь футуристів у переосмисленні ролі театру в сучасному суспільстві.

Ключові слова: Ерніко Прамполіні, авангард, футуризм, ляльки, сценографія, маріонетки.

Bondar Oleksii. "TEN FUTURIST MARIONETTES" BY ENRICO PRAMPOLINI IN THE CONTEXT OF 1920s AVANT-GARDE SCENOGRAPHY

The purpose of this article is to introduce the academic community to Enrico Prampolini's work "Ten Futurist Marionettes" ("Dieci burattini futuristi", 1922) and highlight the peculiarities of his scenographic approach and original artistic ideas embodied in this series of puppets.

E. Prampolini himself, as one of the leading ideologists of Italian Futurism of the "second wave," deserves special attention, as his work covers a wide range of artistic practices – from painting, sculpture, and design to theatrical scenography. Born in Modena in 1894, E. Prampolini joined the Futurist movement at an early age and became one of the most prominent representatives of avant-garde art in the interwar period. In the 1910s and 1920s, the artist actively worked on renewing the theatrical language of the theater, viewing scenography as an autonomous artistic element capable of enhancing the dramaturgy of a performance. The artist developed his own artistic style and, through numerous theater projects, became one of the founders of futuristic stage design, significantly enriching its theoretical foundations and practical techniques.

The cycle "Ten Futurist Marionettes" is a special project by the artist, demonstrating his vision of scenography as a holistic artistic object. Created in 1922, these dolls became a unique experiment on the borderline between sculpture, theater, and political satire. They combined construction and living form, abstraction and human features.

Space, movement, light, and sound were not just a backdrop, but “living” components that created a holistic artistic image. The stage became an interactive space where the scenery led the performance and the actors lost their dominant position.

This work also combines experimental puppetry with a complex political and artistic background. The marionettes here have two purposes: they are participants in the performance and, at the same time, convey certain ideological messages, criticizing the political and social processes in Europe at the beginning of the last century. These images reflect the spirit of an era characterized by turbulent political upheavals.

The work demonstrates the close connection between the visual arts and theatrical practice and attests to the active participation of futurists in rethinking the role of theater in contemporary society.

Key words: *Ernico Prampolini, avant-garde, futurism, puppets, scenography, marionettes.*

Вступ. Актуальність дослідження зумовлена, передусім, відсутністю в українському мистецтвознавстві та науковому дискурсі комплексного висвітлення творчості Енріко Прамполіні як театрального сценографа та творця маріонеток. Наприклад, у статті Ярини Цимбал «Нова генерація: апогей і фінал українського футуризму» [1] згадується, що в журналі «Нова генерація» у 1928 році було опубліковано лист Е. Прамполіні до редакції, після якого він став дописувачем журналу, проте це обмежується лише фактологічною згадкою без аналізу його творчості. Окремі аспекти сценографічної діяльності Е. Прамполіні частково висвітлено у статті О. Попової «Сценографія Енріко Прамполіні в контексті італійського футуризму» [2, с. 45–52], де акцент зроблено на теоретичних маніфестах митця та концепції «суб'єктивного сценічного дизайну».

Водночас, питання створення роботи «Десять футуристичних маріонеток» лишилося поза увагою, що робить цей твір вперше розглянутим як самостійний об'єкт мистецтва та підкреслює його значення для розширення вітчизняної наукової бази щодо футуристичного театрального авангарду й історії лялькового сценічного мистецтва.

Матеріали та методи. Дослідження поєднує історичний, культурний та мистецтвознавчий аналіз. Основний об'єкт – твір «Десять футуристичних маріонеток» у контексті італійського футуризму та театральних експериментів 1920-х років. Особливу роль відіграла робота з архівними фотографіями та документами. Серед ключових завдань дослідження є розгляд маріонеток в контексті політичної ситуації в Італії початку 1920-х років та унікальної атмосфери

«Кабаре Диявола», для якого вони створювалися. Значна увага приділена іконографії персонажів – кожна лялька втілює конкретну політичну чи культурну фігуру того часу. Також досліджено, де і коли експонувалася робота – на виставках 2015, 2022–2023, 2023–2024 та 2024–2025 років.

Результати. Перші кроки Е. Прамполіні у ляльковій сценографії належать до 1914 року. Тоді він розробив ескізи декорацій для Teatro dei Piccoli режисера та лялькаря Вітторіо Подреккі, хоча цей проєкт так і не був втіленим.

Проте, ідеї зі свого «Маніфесту футуристичної сценографії» («Manifesto della scenografia futurista», 1915) Е. Прамполіні втілював у ляльковому театрі тільки через п'ять років. Він використав «світлову архітектуру» [3, с. 17–21], змішував прості фігури (кола, квадрати тощо), як йому заманеться. Завдяки цьому ляльки і все на сцені злилося воедино, рухалось і творило яскравий казковий світ. Митець поєднав ідеї механіки, руху та розчинення предметів у світлі зі своїм розумінням футуристичних декорацій. Його захопила думка, що технічними засобами можна прибрати межу («четверту стіну») між глядачем і тим, що діється на сцені. Е. Прамполіні навіть хотів «надати рухомій, освітленій сцені провідну роль, замінивши людських акторів кольоровими газами та вибуховими шумами» [3, с. 17–21].

Так 1919 року майстер створив декорації та ляльки для вистави «Матум і Тевібар» («*Matoum e Tévibar*») французького поета та художника-кубіста П'єра Альбера-Біро, знову ж таки в театрі Подреккі (рис. 1).

Після цієї постановки художник не припинив свої експерименти з маріонетками.



Рис. 1. Афіша вистави «Матум і Тевібар». З архіву Інституту лялькового та народного театру (Турін, Італія)

Серед його наступних проєктів можна виділити зокрема постановку «Нічні водолази» («*Les Scaphandriers nocturnes*») драматурга та поета Лучано Фольгоре та одного із засновників магічного реалізму і теоретика «нове-чентизму» Массімо Бонтемеллі. Вистава побачила сцену 1923 року в «Кабаре Диявола» («*Cabaret del Diavolo*»).

Це кабаре відкрив Джіно Горі. Будучи літератором, театральним діячем і критиком, він у міжвоєнний період виявив себе як палкий прихильник і меценат модерністського мистецтва. Приділяючи особливу увагу футуристичним театральним експериментам, Д. Горі відігравав значну роль у римському авангардному театральному середовищі 1920-х років не лише як антрепренер та власник кабаре, але й як теоретик сценографії.

У своїй книзі «Сценографія. Традиція та сучасна революція: теорія та історія» («*Scenografia. La tradizione e la rivoluzione contemporanea: teoria e storia*») він розмірковував на тему театральної машинерії, стверджуючи, що «механізм, втілений у машинах,

тут не марна помпезність; це жива матерія драми» [4, с. 76].

Саме Д. Горі доручив Фортунато Деперо (італійському художнику-футуристу, письменнику, скульптору і графічному дизайнеру) спроектувати й оздобити підвальні приміщення готелю *Elite et les Étrangers* в центрі Риму, отримані ним в управління. Невдовзі цей заклад перетворився на один із найекстравагантніших у столиці, здобув популярність серед футуристів, дадаїстів, анархістів та ширшого кола митців – як місце зібрань інтелектуальної та мистецької еліти (рис. 2). Кабаре також періодично ставало місцем для театральних вистав.



Рис. 2. Інтер'єр «Кабаре диявола». 1920-ті роки

Джерело: https://oadiriv.unipa.it/?page_id=1974

Для цього кабаре Ф. Деперо разом з Д. Горі створив декор і повний ансамбль меблів. Робота тривала близько року й виконувалася численними ремісниками в особистій майстерні Ф. Деперо *Casa d'Arte* у Роверето. Це стало глобальним артпроєктом, покликаним створити альтернативу звичайним нічним закладам. Простір закладу ставав «живим» завдяки світлу, яке було одночасно матерією, формою і кольором та взаємодіяло з усім, що було навколо. Це, як зазначено в каталозі до виставки 1992 року «Будинок мага: прикладні мистецтва у творчості Фортунато Деперо, 1920–1942», мало перетворити глядача на «справжнього актора вистави, що перебуває в процесі дійства та викликати в нього здивування та емоції» [5].

Ф. Деперо згодом детально описав проєкт у виданні «Футурист Деперо» («*Depero futurista*», 1927), де назвав кабаре «найвинятковішим середовищем Рима» [6, с. 202].

І справді, живописно-декоративний задум був грандіозним. Хоча футуристи були палкими антитрадиціоналістами, вони сповідували концепцію *opera d'arte totale*, або тотального твору мистецтва. Це приваблювало авангардистів можливістю зробити глядача центром художнього твору — як психологічно, так і фізично. Також вони прагнули подолати усталену ієрархію, що возвеличувала живопис і скульптуру над іншими художніми формами. Тому вони звернулися до декоративних мистецтв, включивши в свою практику кераміку, меблі, текстиль та одяг.

Розвиток футуризму змінив концепцію *opera d'arte totale*: замість великих картин, що занурювали глядача у свій світ, футуристи почали оформлювати приватні будинки та невеликі громадські простори, зокрема ресторани. Одним із визначних прикладів футуристичного *opera d'arte totale* було знамените «Кабаре Диявола».

Заклад було урочисто відкрито ідеологом футуризму Філіппо Томаззо Марінетті 19 квітня 1922 року. В запрошенні на відкриття анонсували «демонічну промову з вогненними вільними словами» поета Лучано Фольгоре в образі Цербера під музику композиторів Альфредо Казеллі й Жана Франческо Маліп'єро.

Щоб потрапити всередину, потрібен був спеціальний «перепустковий лист». Його видавали «бригадам одержимих дияволами», які по черзі переправлялись та проводились Міносом (Д. Горі) та Люцифером (поетом та журналістом Трілуссою).

«Подорож до Пекла і назад! Залиште всіляку надію на переправу, якщо ви не запрошені й без квитка!» — попереджувала перепустка до кабаре (рис. 3) (є свідомим відсиланням до напису над брамою Пекла у «Божественній комедії» Данте Аліг'єрі («*Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate*» («*Лишайте сподівання всі, хто входить*»)) [7].



Рис. 3. Фортунато Деперо, пропуск до «Кабаре Диявола». 1923 рік

Джерело: https://oadiriv.unipa.it/?page_id=1974

Простір був організований на кількох рівнях, а відвідувачі спускалися на три поверхи нижче, щоб дістатися центру закладу. Три рівні, кожен зі своєю дизайнерською схемою, що концептуально пов'язані з трьома дантівськими царствами мертвих: *Inferno* (Пекло), *Purgatorio* (Чистилище) та *Paradiso* (Рай) (за трьома частинами епічної поеми Данте).

Підземна подорож відбувалася у зворотному до дантівського напрямку: з Раю через Чистилище відвідувачі потрапляли до Пекла — справжньої мети «одержимих бригад».

У просторі Раю домінував світло-блакитний колорит: меблі були виконані в блакитних тонах, а освітлення — біле, блакитне з рожевими відтінками та акцентами червоного — підсилювало візуальну виразність настінних декорацій із зображеннями зірок, літаючих ангелів та стрічок херувимів.

Із Раю до Чистилища спускалися сходами — Сходами ангелів, фланкованими

(обрамленими з обох боків) крилатими фігурами.

У Чистилищі, меншому за площею, домінував зелений колір: меблі були насичено-зеленими, а оздоблення – квітковим; флоральні декорації з процесіями зелених душ підсилювалися біло-зеленим освітленням, що підкреслювало їхню виразність.

Найбільш яскраво Ф. Деперо проявив себе в Пеклі. Чорні меблі та червоне освітлення створювали драматичну атмосферу для сцени битв дияволів із проклятими, оточених полум'ям, вилами та зміїними ланцюгами. Декорації презентували широке розмаїття форм. Частина з них була настінною,



Рис. 4. Інтер'єр «Кабаре диявола». 1920-ті роки

Джерело: https://oadiriv.unipa.it/?page_id=1974



Рис. 5. Інтер'єр «Кабаре диявола». 1920-ті роки

Джерело: https://oadiriv.unipa.it/?page_id=1974

частина виконана у вигляді тканинних інтарсій – великих живописних полотен (по два в кожній залі, 2,50 × 7 м). Поруч із ними розташовувалися групи дерев'яних ляльок, які оживали завдяки ефектам мерехтливого світла. Творець інтер'єру скрізь використав зубчасті, пилчасті й ланцетні мотиви, подібні до полум'я, що натякали на рух і динаміку простору.

У Чистилищі містився Земний рай, а в Пеклі – Піч проклятих, яку стерегли дияволи. Яскраве кольорове світло весь час змінювалося, підсилювало образи, викликало емоції і створювало незвичайну атмосферу – чарівну, трохи іронічну та навіть кітчеву. Меблі на кожному рівні склалися зі столів і стільців у формах полум'я, сердець, списів і пірамід. Освітлення, меблі та реквізит створювали таємничу, часом моторошну атмосферу.

На фотографіях інтер'єру (рис. 4–6) можна детально роздивитися меблювання, настінний декор, світильники та маріонетки.

Візитна картка закладу містила гасло *Tutti all'inferno!!!* («Усі в пекло!!!») (рис. 7).

Цей заклад позиціонував себе як фантастичний, геніальний, інтелектуальний, аристократичний та світський центр римського культурного життя 1920-х років.

Запрошуючи найпрогресивніших митців того часу, «Кабаре Диявола» стало справжнім осередком авангардних експериментів



Рис. 6. Інтер'єр «Кабаре диявола». 1920-ті роки

Джерело: https://oadiriv.unipa.it/?page_id=1974

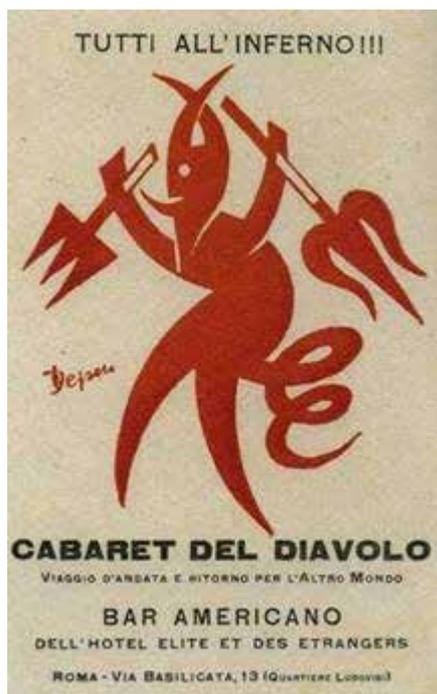


Рис. 7. Фортунато Деперо, Афіша «Кабаре Диявола». 1922 рік

Джерело: https://oadiriv.unipa.it/?page_id=1974

для Е. Прамполіні, який 1922 року у колорації з Д. Горі створив свою знакову роботу «Десять футуристичних маріонеток» («*Dieci burattini futuristi*»). Первинна концепція передбачала створення дванадцяти персонажів, проте реалізовано було лише десять.

Робота «Десять футуристичних маріонеток» довгий час залишалася анонімним твором, датованим приблизно 1920-ми роками. Остаточна атрибуція авторства Енріко Прамполіні стала можливою завдяки дослідженню Ніколетти Бок'єро, визнаній експертці з футуризму. 2022 року науковиця знайшла архівну фотографію, на якій зображений Д. Горі разом з маріонетками (рис. 8). Саме цей документальний матеріал дозволив встановити зв'язок між роботою та митцем. Атрибуція твору підкреслює важливість архівних досліджень для реконструкції історії футуристичного руху.

Маріонетки виконано з дерева, пофарбованого та оздобленого тканиною (*legno dipinto e tessuto*). Твір включає десять персонажів, що представляють ключові політичні та культурні фігури італійського суспільства початку 20-го ст., кожен з яких втілює певний



Рис. 8. Джино Горі в залі Пекло «Кабаре Диявола» з маріонетками Енріко Прамполіні. Archivio del '900, Музей сучасного мистецтва Тренто та Роверето

аспект італійської політичної драми того періоду (рис. 9).

Підбір персонажів твору відображає гостроту політичної сатири та критичний погляд футуристів на італійську політичну



Рис. 8. Енріко Прамполіні. Десять футуристичних маріонеток. 1922 рік. Пофарбоване дерево та тканина. Приватна колекція. Фото Джанні Оліва

сцену періоду консолідації фашистського режиму. Е. Прамполіні створив своєрідний «театр політичної маріонеткової історії», де кожна фігура втілює індивідуальну роль і водночас символізує ширші ідеологічні та соціальні сили. Разом вони відображають трагічний перехід Італії від ліберальної демократії до фашистської диктатури.

Габріеле Д'Аннунціо (*Gabriele D'Annunzio, 1863–1938*), поет-авіатор, автор концепції «спотвореної перемоги» (*vittoria mutilata*) про несправедливий розподіл територій на користь Італії після Першої світової. У 1919–1920 роках очолив окупацію міста Фіуме (нині Рієка, Хорватія), де створив політичну лабораторію символів і практик, пізніше запозичених фашистами. Після травми внаслідок падіння з вікна (серпень 1922) відійшов від політики, залишаючись потенційною загрозою для Муссоліні.

Беніто Муссоліні (*Benito Mussolini, 1883–1945*), колишній соціаліст і редактор газети «Аванті», заснував фашистські бойові загони 1919 року. До осені 1922 року партія налічувала понад 300 тисяч членів і з якими в тому ж році здійснив марш на Рим. 30 жовтня 1922 король Італії призначив його прем'єр-міністром.

Дон Луїджі Стурцо (*don Sturzo, 1871–1959*), сицилійський священник і засновник Італійської народної партії (1919). Його партія, що представляла католицьку альтернативу соціалістам та ліберальній еліті, здобула 100 місць у парламенті на виборах 1919 року і стала ключовою політичною силою. Рано розпізнавши загрозу фашизму, Стурцо був змушений емігрувати у 1924 році під тиском Ватикану та Муссоліні.

Діна Галлі (*Dina Galli, 1877–1951*) була однією з найвідоміших італійських театральних актрис початку ХХ століття, яка втілювала образ «нової італійської жінки» на сцені. Її присутність серед політичних фігур підкреслює перетин високої культури та політики в італійському суспільстві того періоду.

Король Вітторіо Емануеле III (*Re Vittorio Emanuele III, 1869–1947*) правив Італією з 1900 по 1946 рік. Його вирішальна роль

у призначенні Муссоліні прем'єр-міністром в жовтні 1922 року, фактично відкрила двері фашизму до влади. Монарх діяв під тиском страху перед громадянською війною.

Диявол (*Il Diavolo*) як персонаж втілює сатиричне бачення політичних сил, що стояли за хаосом італійського суспільства після Першої світової війни. Його присутність резонує з назвою кабаре Джіно Горі – «Cabaret del Diavolo» – і вказує на інфернальний характер політичної гри.

Фашизм (*Il Fascismo*) показано як окрему, персоніфіковану ідеологію, відділену від постаті Муссоліні, що відображає футуристичне уявлення про фашизм як самостійне явище, не прив'язане до окремих осіб і засноване на поєднанні націоналізму, корпоратизму та естетизації насильства.

Світ (*Il Mondo*) як алегорична постать уособлює міжнародний контекст і глобальні події, на які накладалася італійська внутрішня криза – від розчарування Версальським договором до поширення революційних настроїв після російської революції.

Джованні Джоліті (*Giovanni Giolitti, 1842–1928*), п'ятиразовий прем'єр-міністр Італії, був ключовою фігурою ліберальної політики довоєнного та післявоєнного періодів. Його спроба маніпулювати фашистами, включивши їх до своїх Національних блоків на виборах 1921 року, виявилася фатальною помилкою.

Франческо Саверіо Нітті (*Francesco Saverio Nitti, 1868–1953*), прем'єр-міністр Італії 1919–1920 років. Керував країною в найскладніший період післявоєнної кризи, відомий як «Червоне дворіччя» («*Biennio Rosso*»). Його нездатність справитися з соціальними заворушеннями, страйками та окупацією мануфактур робітниками створила той хаос, яким скористалися фашисти, позиціонуючи себе як гарантів порядку.

Достеменно не відомо, чи брали участь маріонетки безпосередньо у перформансах кабаре, чи просто були частиною авангардної декорації, про що йшлося вище.

Шість з десяти маріонеток були представлені в межах «*Esposizione futurista di E. Prampolini*» – великої персональної

виставки Е. Прамполіні, яка відбулася в травні–червні 1923 року у Венеції (*Lido, Padiglione grandi alberghi*). У розділі каталогу до цієї виставки «*Marionette e burattini*» № 118-123 зазначено такі твори: *La castellana*, *Lo scenziato obeso* та *Il Re* – маріонетки для *Teatro della Bottega del Diavolo*, а також *D'Annunzio*, *Don Sturzo* і *Minosse* – бурратіні (ляльки-тростини) для театру дерев'яних голів тієї ж «*Bottega del Diavolo*».

Наразі робота перебуває в приватній колекції (*collezione privata*), конкретний власник якої не розголошується в публічних джерелах та виставкових каталогах. Проте можна припустити, що маріонетки знаходяться в колекції нащадків Маріо Бальяні, актора та пристрасного поціновувача театру. Елізабетта та Франческа Бальяні, доньки колекціонера, стали організаторами виставки «Театр мініатюр» («*Il teatro in miniatura*»). Експозиція проходила в просторі Vagni Misteriosi Театру Франко Паренті в Мілані з 14 жовтня 2022 року до 8 січня 2023 року і включала роботу «Десять футуристичних маріонеток» [8].

Передувала цій події виставка 20 січня – 6 лютого 2015 року в «Будинку книги» (*Kasa dei Libri, Мілан*) під назвою «Кімната чарів» («*La camera dei sortilegi*»), яка також демонструвала експонати з колекції М. Бальяні, зокрема: «10 футуристичних ляльок, що зображували карикатури на відомих постатей тієї епохи» [9].

Варто також відмітити ще дві виставки останніх років, де експонувалася робота.

Перша з них, «*Marionette e Avanguardia. Picasso – Derero – Klee – Sarzi*» (куратор Джеймс Бредберн), відбулася в Palazzo Magnani, Реджо-Емілія, з 17 листопада

2023 по 17 березня 2024 року. Ця виставка представила маріонетки Е. Прамполіні в контексті ширшого явища авангардного лялькового театру, поруч з роботами Пабло Пікассо, Фортунато Делеро, Пауля Клее та творчістю сім'ї Сарці [10].

Друга експозиція «*Il Tempo del Futurismo*» (куратор Габріеле Сімоджіні), проходила з 2 грудня 2024 року по 27 квітня 2025 року в Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (GNAM) у Римі. На цій виставці десять маріонеток було встановлено на обертовій круглій платформі, що дозволяло глядачеві оглянути кожен персонаж з усіх боків та підкреслило театральність та сценічний характер роботи [11].

Висновки. «Десять футуристичних маріонеток» Енріко Прамполіні є унікальним зразком політичної сатири та театального експерименту в контексті італійського футуризму. Цей ансамбль демонструє перетин образотворчого мистецтва з театальною практикою та свідчить про активну участь футуристів у формуванні критичної оцінки політичних подій початку 1920-х років. Сценографічне рішення відображає новаторський підхід Е. Прамполіні до театального простору, де кожен персонаж функціонує як самостійний художній об'єкт і водночас як елемент цілісної композиції. Художня цінність проекту полягає у поєднанні авангардної естетики, гротескної виразності та майстерного створення сатиричних образів. У цьому творі авангардна естетика та традиція лялькового театру поєднуються з політичними практиками і знаходять аналогію в радянській сценічній культурі початку 20 ст., коли більшовики використовували театр ляльок як інструмент культурно-освітньої діяльності серед населення.

Література:

1. Цимбал Я. Нова генерація: апогей і фінал українського футуризму. *Chytomo*. URL: <https://chytomo.com/ekzemplary-xx/nova-heneratsiia/> (дата звернення: 26.01.2026).
2. Попова О. В. Сценографія Енріко Прамполіні в контексті італійського футуризму. *Культурологічні студії*. 2022. № 2. С. 45–52.
3. Prampolini E. Scenografia futurista. *La Balza Futurista*. Messina : La Balza Futurista, 1915. Vol. I, № 3. P. 17–21.
4. Gori G. *La tradizione e la rivoluzione contemporanea : teoria e storia. Grecia – Roma – Italia – Germania – Francia – Inghilterra – Russia*. Roma : Casa Editrice Alberto Stock (Grafia S.A.I. Ind. Graf.), 1926. P. 76.

5. *La casa del mago. Le arti applicate nell'opera di Fortunato Depero 1920-1942* / за ред. G. Belli. Milano, 1992. 183 p.
6. Depero F. *Depero futurista*. Milano : Dinamo-Azari, 1927. P. 202.
7. Данте Аліґ'єрі. *Божественна комедія* / пер. з іт. Є. Дроб'язка. Харків : Фоліо, 2023. С. 32.
8. *Il teatro in miniatura La collezione di Mario Bagliani in mostra*. URL: <https://teatrofrancoparenti.it/archivio/decennio-2020-2029/2022-2023/il-teatro-in-miniatura-2022-2023/> (дата звернення: 12.01.2026).
9. *Dal 20 al 6 febbraio alla Kasa dei Libri di Milano una mostra con i diorami, le marionette e i teatri da camera della Collezione Bagliani*. URL: <https://www.eventiatmilano.it/2015/01/dal-20-al-30-gennaio-milano-alla-kasa-dei-libri-mostra-teatri-da-camera-collezione-bagliani/> (дата звернення: 12.01.2026).
10. *Puppets and the Avant-Garde*. Palazzo Magnani. URL: <https://www.palazzomagnani.it/en/exhibition/puppets-and-the-avantgarde/> (дата звернення: 12.01.2026).
11. Martusciello B. *Futurismo e il suo tempo a Roma. Tra luci e ombre salviamo il salvabile*. 10 gennaio 2025. URL: <https://www.artapartofculture.net/2025/01/10/futurismo-e-il-suo-tempo-a-roma-tra-luci-e-ombre/> (дата звернення: 12.01.2026).

References:

1. Tsymbal, Y. *Nova heneratsiia: apohei i final ukrainskoho futuryzmu* [New generation: apogee and finale of Ukrainian futurism]. *Chytomo*. Retrieved from <https://chytomo.com/ekzemplyari-xx/nova-heneratsiia/> [in Ukrainian].
2. Popova, O. V. (2022). *Stsenohrafiia Enriko Prampolini v konteksti italiiskoho futuryzmu* [Scenography of Enrico Prampolini in the context of Italian futurism]. *Kulturolohichni studii – Cultural Studies*, 2, 45–52 [in Ukrainian].
3. Prampolini, E. (1915). *Scenografia futurista* [Futurist scenography]. *La Balza Futurista*, 1(3), 17–21 [in Italian].
4. Gori, G. (1926). *La tradizione e la rivoluzione contemporanea: teoria e storia. Grecia – Roma – Italia – Germania – Francia – Inghilterra – Russia* [Tradition and contemporary revolution: theory and history. Greece – Rome – Italy – Germany – France – England – Russia]. Roma: Casa Editrice Alberto Stock [in Italian].
5. Belli, G. (Ed.). (1992). *La casa del mago. Le arti applicate nell'opera di Fortunato Depero 1920-1942* [The house of the magician. Applied arts in the work of Fortunato Depero 1920-1942]. Milano [in Italian].
6. Depero, F. (1927). *Depero futurista* [Depero futurist]. Milano: Dinamo-Azari [in Italian].
7. Dante Alighieri. (2023). *Bozhestvenna komediia* [The Divine Comedy] (Ye. Drobiazko, Trans.). Kharkiv: Folio [in Ukrainian].
8. *Il teatro in miniatura La collezione di Mario Bagliani in mostra* [Miniature theatre: The Mario Bagliani collection on display]. (n.d.). Retrieved from <https://teatrofrancoparenti.it/archivio/decennio-2020-2029/2022-2023/il-teatro-in-miniatura-2022-2023/> [in Italian].
9. *Dal 20 al 6 febbraio alla Kasa dei Libri di Milano una mostra con i diorami, le marionette e i teatri da camera della Collezione Bagliani* [From January 20 to February 6 at Kasa dei Libri in Milan an exhibition with dioramas, puppets and chamber theatres from the Bagliani Collection]. (2015). Retrieved from <https://www.eventiatmilano.it/2015/01/dal-20-al-30-gennaio-milano-alla-kasa-dei-libri-mostra-teatri-da-camera-collezione-bagliani/> [in Italian].
10. *Puppets and the Avant-Garde*. (n.d.). Palazzo Magnani. Retrieved from <https://www.palazzomagnani.it/en/exhibition/puppets-and-the-avantgarde/>
11. Martusciello, B. (2025, January 10). *Futurismo e il suo tempo a Roma. Tra luci e ombre salviamo il salvabile* [Futurism and its time in Rome. Between lights and shadows let's save what can be saved]. Retrieved from <https://www.artapartofculture.net/2025/01/10/futurismo-e-il-suo-tempo-a-roma-tra-luci-e-ombre/> [in Italian].

Дата першого надходження статті до видання: 27.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 01.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 76.05:[655.3.066.24:355.2]»364»
DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.1.5>

Будник Андрій Вікторович,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри графічного дизайну

Київського національного університету культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-0719-2231

budnik_andriy@ukr.net

СПЕЦИФІКА ДИЗАЙНУ МОБІЛІЗАЦІЙНИХ ПЛАКАТІВ ПЕРІОДУ ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ

У статті аналізується специфіка створення мобілізаційних плакатів часів російсько-української війни. **Метою** дослідження є виявлення проблемних питань, які виникають у дизайні подібної продукції періоду повномасштабного воєнного вторгнення Росії в Україну. **Методи дослідження.** Порівняльний і мистецтвознавчий аналіз. **Наукова новизна.** Вперше робиться аналіз вимог до плакатів, які заохочують до вступу у ЗСУ, сформовані на основі проєктної діяльності із залученням фахівців із профільного середовища: військових, істориків, волонтерів, літературознавців, дизайнерів, активістів і функціонерів у сфері пропаганди і культурного опору. Вперше визначено такі основні тренди: акцентування на конституційному обов'язку захищати Батьківщину, звернення до позитивних моментів української військової історії, створення візуально-атрактивного та героїчного образу воїна-захисника, романтизація військової служби. Означено перелік стилістичних, змістовних та етичних вимог до розробки цікавої для цього дослідження продукції із врахуванням цільових груп населення. Проаналізовано застосування виявлених принципів на практиці, проведено тест щодо практичної значущості на реальному обсязі плакатної продукції. **Висновки.** Разом із класичними трендами звернення Батьківщини у алегоричному вигляді до громадянина із нагадуванням останньому про конституційний обов'язок, присутні нові прийоми заохочення до військової служби через гламурізацію, глорифікацію, гейміфікацію воєнної парадигми. Перша група прийомів може апелювати до заохочення умовно старшої вікової групи призовників, які у спадковій пам'яті тримають зразки класичних плакатів-закликів. Друга група прийомів орієнтована на молодіжну аудиторію, яка виросла на комп'ютерних іграх і голівудських блокбастерах. Обидва підходи мають свою результативність, яка підтверджена статистикою Третьої штурмової бригади. Встановлено, що форс-мажорні обставини військового часу спонукали українських митців на звернення до нетипових для мобілізаційних плакатів прийомів, таких як візуальна метафора, алегорія, гіпербола тощо. Спостерігається тренд на сакралізацію образу захисника, воєнної служби, армії загалом з використанням відповідних іконічних композиційних прийомів, що теоретично має підвищити самооцінку військових і спонукатиме до вступу у лави ЗСУ.

Ключові слова: мобілізаційний і рекрутинговий плакат, плакатні виставки, дизайнерський спротив російському вторгненню, патріотичний контент, засоби і прийоми графічного дизайну у системі дизайнерської освіти.

Budnyk Andriy. THE SPECIFICS OF THE DESIGN OF MOBILISATION POSTERS DURING THE PERIOD OF FULL-SCALE INVASION

The article analyses the specifics of creating mobilisation posters during the Russian-Ukrainian war. The aim of the study is to identify problematic issues that arise in the design of such products during the period of Russia's full-scale military invasion of Ukraine. Research methods: comparative and art historical analysis. Scientific novelty. For the first time, an analysis is made of the requirements for posters encouraging enlistment in the Armed Forces of Ukraine, formed on the basis of project activities involving specialists from the relevant field: military personnel, historians, volunteers, literary scholars, designers, activists and functionaries in the field of propaganda and cultural resistance. The following main trends have been identified for the first time: emphasis on the constitutional duty to defend the homeland, reference to positive moments in Ukrainian military history, creation of a visually attractive and heroic image of a warrior-defender, romanticisation of military service. A list of stylistic, content-related and ethical requirements for the development of products of interest for this study, taking into account the target population groups, has been identified. The application of the identified principles in practice has been analysed, and a test of practical significance has been conducted on the actual volume of poster production. **Conclusions.** Along with the classic trends of the Motherland addressing citizens allegorically, reminding them of their constitutional duty, there

are new techniques for encouraging military service through the glamorisation, glorification, and gamification of the military paradigm. The first group of techniques may appeal to the older age group of conscripts, who have inherited memories of classic posters and appeals. The second group of techniques is aimed at a younger audience that has grown up on computer games and Hollywood blockbusters. Both approaches are effective, as confirmed by statistics from the Third Assault Brigade. It has been established that the force majeure circumstances of wartime prompted Ukrainian artists to resort to techniques atypical for mobilisation posters, such as visual metaphors, allegories, hyperbole, etc. There is a trend towards the sacralisation of the image of the defender, military service, and the army in general, using appropriate iconic compositional techniques, which in theory should increase the self-esteem of the military and encourage them to join the ranks of the Armed Forces of Ukraine.

Key words: mobilisation and recruitment posters, poster exhibitions, designer resistance to Russian invasion, patriotic content, graphic design tools and techniques in the design education system.

Вступ. Жанр рекрутингових або мобілізаційних плакатів має більш ніж столітню історію. Кожна держава, суспільство і армія вдавалися до власних прийомів відповідно до національно-історичних орієнтирів і технічних засобів епохи. Отже, існують як загальноприйняті, так і суто специфічні моменти візуалізації мобілізаційних закликів, чому варто присвятити окрему наукову розвідку, тим більше що у випадку України питання має екзистенційний характер на рівні існування держави, як такої.

Мета цього дослідження – дослідити специфіку дизайну мобілізаційних плакатів для української армії. Встановити відповідні прийоми і засоби, враховуючи цільові групи, оскільки соціо-культурний запит, припустимо, українського переселенця у європейській країні і командира штурмової бригади на межі зіткнення із ворогом може різнитися у деяких аспектах, тож дизайнерські способи задоволення означених потреб можуть бути відмінними.

Матеріали і методи. У дослідженні використовується порівняльний метод та метод мистецтвознавчого аналізу. Мистецтвознавство накопичило великий обсяг досліджень пропагандистських плакатів, які зверталися до населення з метою заохочення до мобілізації. Систему засобів і прийомів рекрутингових плакатів часів двох світових воєн розглядали багато вітчизняних дослідників. Враховуючи національну специфіку питання, корисним з точки зору аналізу українського плакату періоду Другої світової війни у фондах Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського є стаття І. Цинковської та Г. Юхимця, яка визначає тематичні групи

аркушевої продукції і способи виготовлення плакатів воєнного часу [20].

Плакат як засіб комунікації у контексті воєнних подій ХХ ст. розглядали у спільній статті А. Струс і О. Мельник [14], де було визначено основні жанри воєнного плакату, тематичні напрями та образні прийоми, специфічні графічні елементи та образи, символи та гасла, які використовувалися для створення емоційного впливу та передачі ідеологічних установок. Втім, відповідно до назви, ця стаття не торкалася подій ХХІ ст. Ці ж дослідники зверталися до ще вужчого хронологічного періоду Першої світової війни для аналізу стратегії візуального впливу в дизайні політичного плакату [15]. Окреме дослідження А. Струса [13] було присвячено теоретико-методологічним засадам аналізу візуальної мови воєнного плакату, але приклади плакатів останнього часу у ньому не аналізувалися.

Спробу встановити спадковість типографіки українського плаката, дослідити історичну ретроспективу та сучасні тенденції було здійснено у дослідженні А. Саха [11], де розглядалася взаємодія суспільно-політичного контексту, національної ідентичності та вплив міжнародних факторів на шрифтову складову плакатного мистецтва, однак саме мобілізаційних плакатів розвідка не розглядала.

Якщо плакати часів світових воєн описано доволі ретельно, то до аналізу і впорядкування воєнного плакату періоду повномасштабного вторгнення в його узагальненому значенні не зверталася до сьогодні особливо велика кількість сучасних українських дослідників. Здебільшого науковці

присвячували власні або групові розвідки розгляду окремих тематичних аспектів жанру. В узагальненому значенні питання креативного опору агресії торкалися Л. Вежбовська [3, 4] і Н. Удріс-Бородавко у тематичному числі журналу «Деміург» [18].

Героїчні персонажі та візуальні засоби їхнього подання у плакатах розглядалися у статті А. Будника і К. Гамалії «Образи «героя» та «ворога» в плакатах періоду війни» [1], де було проаналізовано підходи до подання героїв і антигероїв у творах перших місяців війни. Обставини створення таких аркушів не дозволяли займатися кастингом, студійною фотозйомкою, тривалою обробкою візуальних матеріалів у графічних редакторах, але реакція дизайнерів на початок війни є безцінною і щирою. Дотична до теми даної розвідки діяльність дизайн-групи «Креативний спротив» двох київських ВНЗ висвітлювалася у низці статей, оприлюднених у фахових виданнях. Про сучасний український плакат, як мистецький літопис спротиву російській агресії на основі колекції плакатів дизайн-групи «Креативний спротив КНУКіМ/КУК» писали О. Донець і А. Будник [7]. Інтерпретація актуальних воєнних подій студентами-дизайнерами в міжнародних виставкових проектах описувалася у дослідженні А. Будника [2].

Іноземні видання також зверталися до цікавої нам тематики у межах наукових збірок, присвячених освітньому процесу в університетах під час війни [22], де, зокрема, розглядалася антивоєнна плакатна діяльність українських студентів і викладачів в межах навчальних дисциплін. Викладач Манчестерської школи мистецтв – Джеймс Ауліх – досліджував плакати воєнного часу під час підготовки виставки у Imperial War Museum у Лондоні [21].

Як матеріали дослідження можна використовувати друковану версією каталогу-календаря, який було видано до річниці «Креативного спротиву» [16] або його віртуальним представленням у цифрових колекціях КНУКіМ [17]. У обох джерелах можна знайти твори, що підпадають під тему нашого дослідження.

Втім, чітко акцентованого дослідження вимог саме до мобілізаційного плаката досі не було. Однак, проведення останнім часом кількох заходів відповідного спрямування і рекламна діяльність окремих військових підрозділів надали достатню для дослідження емпіричну базу.

Результати. Жанр мобілізаційного плаката налічує вже більше століття і має у генезі такі класичні аркуші-заклики, як «I want you for U. S. Army», «Your Red Cross needs you!» (рис. 1.1, 1.2) Джеймса Монтгомері Флегга або «Ти записався добровольцем?» Дмитра Моора. Логічно, що, користуючись цією схемою, яку виправдала історія, український дизайнер, лауреат Шевченківської премії Андрій Єрмоленко створив схожі за типом плакати-звернення із жіночим та чоловічим персонажами «Come with me if you want to live» (рис. 1.3, 1.4). Композиційно такі твори-заклики побудовані зазвичай шляхом подання напівфігури з фронтально повернутим обличчям із симетричним розташуванням очей, подібним такому, що використовується у іконописі (Спас) і дає ефект погляду, який переслідує глядача у під будь-яким кутом огляду друкованого аркушу.

Вищеозначена схема неодноразово використовувалася у мобілізаційних плакатах багатьох країн і різних соціальних устроїв, втім, періодично вона поступалася іншим прийомам, як буде розглянуто нижче. В межах сучасних трендів на гламурізацію і глорифікацію військового обов'язку можна діагностувати кілька дизайнерських підходів при створенні плакатів цікавої нам спрямованості. Наприклад, у рекрутингових плакатах для армії США, які створюються у дещо інших умовах, ніж українські, можна відзначити два основних напрямки: у межах першого для виконання поставленої задачі використовуються рекламні носії, побудовані на репортажних фото і мотиваційному слогані *Be all you can be* (Будьте тим, ким ви можете бути) (рис. 2), при чому кампанія була використана двічі із великою перервою: у 1980-х і 2020-х рр. Згідно дослідження, проведеного Управлінням маркетингу армії США, цей рекламний



Рис. 1.1. Джеймс Монтгомері Флегг. I want you for U. S. Army. 1917



Рис. 1.2. Джеймс Монтгомері Флегг. Your Red Cross needs you! 1942

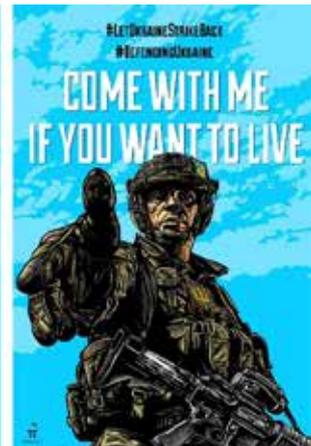
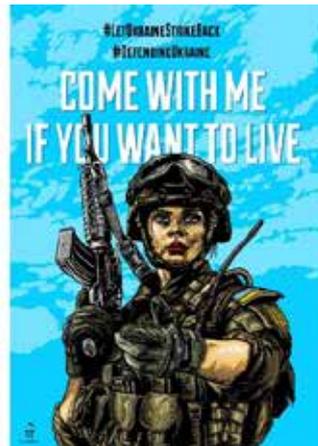


Рис. 1.3, 1.4. Андрій Єрмоленко. Come with me if you want to live

Джерело: https://www.instagram.com/andriy_yermolenko/

Джерело: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/59/J. M. Flagg%2C I Want You for U.S. Army_poster_%281917%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/59/J._M._Flagg%2C_I_Want_You_for_U.S._Army_poster_%281917%29.jpg)

Джерело: <https://www.ebay.com/itm/256266636293>

підхід найкраще резонував з аудиторією всіх вікових груп.

Друга концепція (рис. 3) експлуатує ігрову стилістику, яка імітує графіку комп'ютерних ігор і навіть слоган пропонує спробувати себе ніби у певній рольовій моделі: What's your warrior? (Який ти воїн?).

У вітчизняній практиці романтизація військової служби присутня у рекламних

компаніях Третьої штурмової бригади, які, хоча й привабливі візуально, але не завжди схвально сприймаються суспільством. Наприклад, серію фотоплакатів «Я люблю Третю штурмову» із дівчиною-фотомоделью було засуджено певною частиною аудиторії через сексуальну об'єктивізацію жінки, як трофею (рис. 4.1, 4.2). Попри критичні зауваження, які є ознакою демократичності



Рис. 2. Be all you can be (Будьте тим, ким ви можете бути). 2023

Джерело: <https://www.ausa.org/news/army-revives-be-all-you-can-be-campaign>



Рис. 3. What's your warrior? (Який ти воїн?)

Джерело: <https://www.prnewswire.com/news-releases/next-chapter-of-whats-your-warrior-offers-deeper-look-at-army-careers-301205755.html>



Рис. 4.1, 4.2. Я люблю Третю штурмову

Джерело: <https://bazilik.media/kejs-nova-reklamna-kampaniia-tretoi-okremoi-shturmovoi-bryhady/>

суспільства, керівниця служби зв'язків з громадськістю 3-ї ОШБр Христина Бондаренко зазначила, що кампанія допомогла отримувати від 150 до 200 заявок щодня. Хоча лише приблизно 1 з 10 заявок закінчувалася зарахуванням, вона вважала це успіхом. За словами Бондаренко: «Це сучасна війна, яка вимагає від нас більшої відкритості. Нам потрібно комерціалізувати та продавати ідею

про те, що бути в армії – це круто» [9]. Отже, у військовому підрозділі очікували, що кампанія може викликати суперечки, але у підсумку привернення уваги пішло на користь комплектуванню підрозділу.

Останнім часом з'явилася можливість проаналізувати цікаву нам тему завдяки державній ініціативі в галузі плакату – виставковому і видавничому проекту «Де общее

добро в упадку – забудь отця, забудь і матку. Іди повинність ісправлять!», який було реалізовано за підтримки Українського культурного фонду в межах конкурсної програми «Стипендія», куратор – Софія Каськун [5]. Задача полягала у створенні серії авторських плакатів, спрямованих на виховання патріотичної свідомості, піднесення морального духу, сприяння готовності молоді до мобілізації на захист Вітчизни.

Виставка демонструвалася у відкритому просторі в центрі Львова у Львівському музеї історії релігії (пл. Музейна, 1). До експонування куратором було обрано 27 творів, 10 з яких були надруковані у тематичній збірці формату А3, яка призначена для суспільного розповсюдження в навчальних закладах, бібліотеках, військових частинах тощо [6]. Подія викликала неабиякий резонанс у засобах масової інформації [19], спричинивши питання дописувачів «Чи стане зброєю плакат?» [10].

Під час підготовчого періоду за результатами обговорення в професійному середовищі з воєнними, викладачами літератури з Львівського національного університету ім. І. Франка, викладачами з Академії сухопутних військ, з військовими психологами до мобілізаційних плакатів були сформульовані такі рекомендації:

1. Плакати мають заохочувати ставати до лав оборонців України.

2. Звернення не мають нести негативних конотацій. Посили мають бути чіткі, з позитивним змістом без частки «не».

3. Меседжі мають бути сучасні, актуальні.

4. Тексти мають бути короткими (цитати можна скорочувати без втрати змісту), засоби вираження мінімалістичні.

5. Зображення воїнів має формувати почуття гордості: мужні, красиві, добре екіпіровані. Треба звертати увагу на деталі, особливо символи родів військ, частин тощо.

6. Не рекомендовано використання релігійних образів, цитат, символів, бо воюють всі, без поділу на релігії.

7. Бажані звертання до потенційних захисників від тих, хто потребує захисту – дітей, жінок, дівчат.

Окремий сегмент рекомендацій було отримано у безпосередньому спілкуванні із командирами штурмових підрозділів, які знаходяться на лінії фронту, якими було висловлено побажання візуалізації простих і зрозумілих меседжів: «Вбий ворога!», «Звільни своїх!». Із зрозумілих причин не можемо назвати підрозділи, від яких надходив запит, але можемо навести світлину з відібраними командуванням плакатами (рис. 5).



Рис. 5. Студентські плакати учасниць групи «Креативний спротив» Аліси Шувасвої, Карини Майтак, Яни Щавінської у приміщенні військового підрозділу. Фото командира штурмової частини ЗСУ. Архів автора статті

Організатори конкурсу запропонували для використання у плакатах меседжі з цитатами літературних творів, пісень, народної творчості, інш. Зокрема, було надано вислови таких авторів, як (за абеткою): Олесь Бабій, Гліб Бабіч, Іван Багряний, Степан Бандера, Олена Білозерська, Володимир Вакуленко-К., Павло Вишебаба, Галина Грищенко, Михайло Грушевський, Дмитро Донцов, Оксана Забужко, Дейл Карнегі, Іван Котляревський, Максим Кривцов, В'ячеслав Липинський, Левко Лук'яненко, Андрій Малишко, Нельсон Мандела, Олександр Олесь, Христина Панасюк, Роман Ратушний, Юрій Руф, Іван Світличний, Володимир Сосюра, Олена Теліга, Ірина Фаріон, Іван Франко, В'ячеслав Чорновіл, Тарас Шевченко.

Ідея конкурсу була цікавою тим, що плакати, орієнтовані на молодіжну аудиторію, створювали теж молоді люди, зокрема студенти КНУКіМ і КУК, учасники міжуніверситетської дизайн-групи «Креативний спротив», що давало можливість дослідити візуальну мову, на яку реагує саме ця вікова категорія [8]. Регламент створення ставив студентів у певні технічні і хронологічні умови: вони не мали доступ до рекламних можливостей, як у відомих армійських

підрозділів, і не отримували за це грошової винагороди, оскільки таке не було передбачене умовами проєкту.

Отже, проаналізуємо кілька поширених трендів, які виявилися при створенні плакатів. Звернення до історичної парадигми, славетного військового минулого, до «стовпів нації» (Леся Українка, Петро Сагайдачний, В'ячеслав Чорновіл), демонструють твори Андрія Будника (рис. 6.1, 6.2, 6.3), Оксани Будник, Анастасії Федай (рис. 6.4), Олексія Малика (рис. 6.5), Оксани Пилип'як (рис. 6.6).

Сакралізації військових, надії на захист не тільки України, а й всього світу, присвячено твори Яни Ярошенко (рис. 7.1), Христини Валько (рис. 7.2), Анастасії Маляренко (рис. 7.3). У творі Валько (рис. 7.2) слово «Бог» присутнє безпосередньо у цитаті Павла Вишебаби, а композиційне рішення повторює іконописну схему. На плакаті Маляренко (рис. 7.3) голуба можна трактувати не тільки як символ миру, а й у християнському значенні – як передусім символ Святого Духа, що сходить на Ісуса під час хрещення, а також символ миру, чистоти, любові, Божої благодаті та присутності, що походить від біблійної історії про Ноя та оливкову гілку як знак прощення і нового життя.

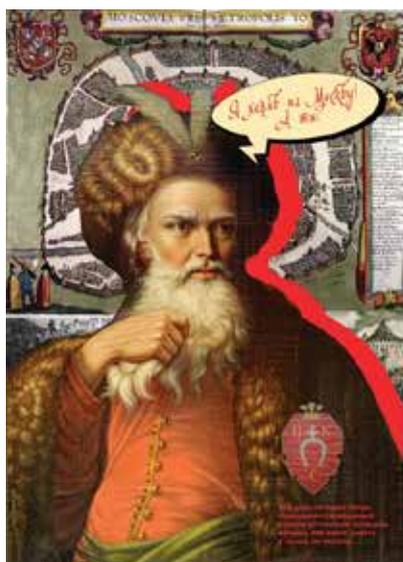


Рис. 6.1. Андрій Будник. Я ходив на Москву! А ти? Петро Сагайдачний. 2025. Архів автора статті



Рис. 6.2. Андрій Будник. Захистили колись, захистимо і сьогодні! 2025. Архів автора статті

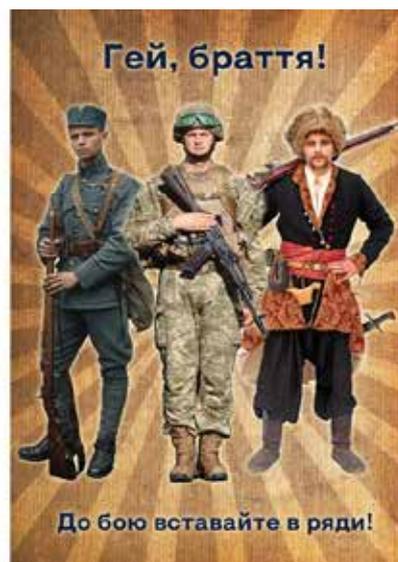


Рис. 6.3. Андрій Будник. Гей браття! 2025. Архів автора статті

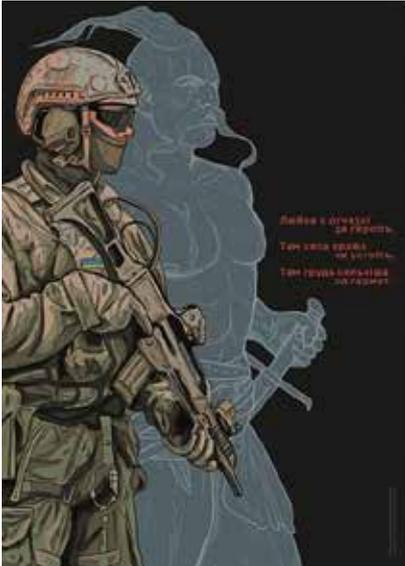


Рис. 6.4. Анастасія Федай.
Любов к отчизні де героїть.
2025. Архів автора статті



Рис. 6.5. Олексій Малік. Хто
волі ще не відцуравсь. 2025.
Архів автора статті

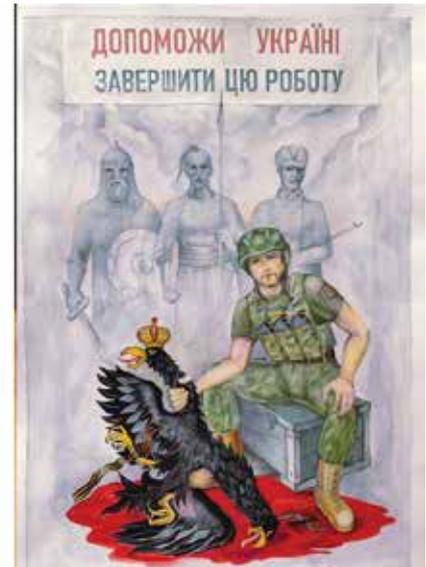


Рис. 6.6. Оксана Пилип'як.
Допоможи Україні завершити
цю роботу. 2025.
Архів автора статті



Рис. 7.1. Яна Ярошенко.
Світло всього світу.
2025. Архів автора статті



Рис. 7.2. Христина Валько.
Якщо Бог і є... 2025.
Архів автора статті

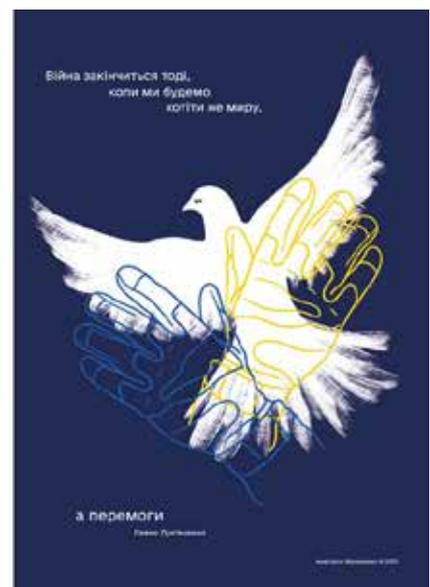


Рис. 7.3. Анастасія Маляренко.
Війна закінчиться тоді... 2025.
Архів автора статті

Традиційним є використання державної символіки та кольорів, відомих пам'ятників (рис. 8.2, 8.3). Образ непохитного воїна знайдемо у творах Єлизавети Білої (рис. 8.1), Анастасії Хорошилової (рис. 8.2), Софії Поліщук (рис. 8.4), Карини Майтак (рис. 8.6). Незламність наших захисників може бути подана і у алегоричній формі, як безжалний шредер ЗСУ на плакаті Дмитра Єрмоленка (рис. 8.5).

Цитата може бути основою, мотивом плаката, навколо якої вибудовується візуальний ряд, тим більше, що організатори самі запропонували перелік текстівок, погоджений із експертними зборами. Текстовим наповненням може бути як вислів відомої людини, речення з літературного твору, віршовані рядки, так і стаття 65 Конституції України на плакаті Карини Майтак (рис. 8.6): «Захист Вітчизни, незалежності та територіальної цілісності



Рис. 8.1. Єлизавета Біла. Це наш дім! 2025. Архів автора статті

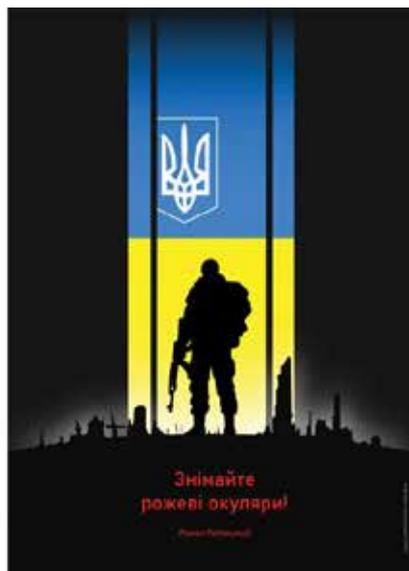


Рис. 8.2. Анастасія Хорошилова. Знімайте рожеві окуляри! 2025. Архів автора статті

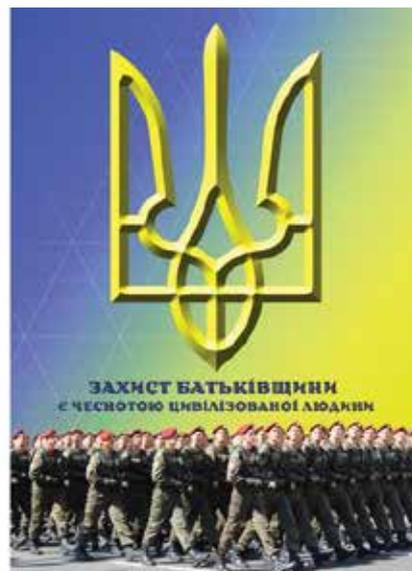


Рис. 8.3. Оксана Будник. Захист Батьківщини. 2025. Архів автора статті



Рис. 8.4. Софія Поліщук. Перемога. 2025. Архів автора статті



Рис. 8.5. Дмитро Єрмоленко. Шредер ЗСУ. 2025. Архів автора статті

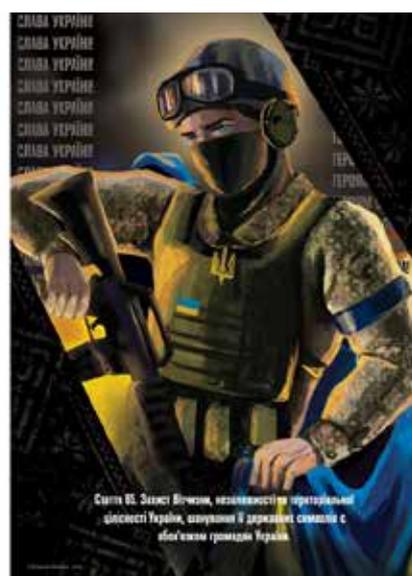


Рис. 8.6. Карина Майтак. Стаття 65. 2025. Архів автора статті

України, шанування її державних символів є обов'язком громадян України» [12].

Наукова новизна дослідження. Вперше увагу зосереджено на специфіці створення мобілізаційних плакатів, які закликають вступати до лав ЗСУ для спротиву російському збройному вторгненню. Визначено такі основні тренди: акцентування на конституційному обов'язку захищати Батьківщину,

звернення до позитивних моментів української військової історії, створення візуально-атрактивного та героїчного образу воїна-захисника, романтизація військової служби. Означено перелік стилістичних, змістовних та етичних вимог до розробки цікавої для цього дослідження продукції із врахуванням цільових груп населення. Проаналізовано застосування виявлених принципів на

практиці шляхом видання реального обсягу плакатної продукції та проведення виставкового заходу.

Практична значущість полягає у можливості використання винайдених дизайнерських принципів, імплікованих у готові роботи для реальної рекрутингової агітації. Означені теоретичні висновки і практичні розробки можуть бути використані для збільшення обсягу відповідної продукції з урахуванням специфіки сприйняття різними верствами населення.

Висновки. Разом із класичними трендами звернення Батьківщини у алегоричному вигляді до громадянина із нагадуванням останньому про конституційний обов'язок, присутні нові прийоми заохочення до військової служби через гламурізацію, глорифікацію, гейміфікацію воєнної парадигми. Перша група прийомів може апелювати до

заохочення умовно старшої вікової групи призовників, які у спадковій пам'яті тримають зразки класичних плакатів-закликів. Друга група прийомів орієнтована на молодіжну аудиторію, яка виросла на комп'ютерних іграх і голівудських блокбастерах. Обидва підходи мають свою результативність, яка підтверджена статистикою Третьої штурмової бригади. Встановлено, що формажорні обставини військового часу спонукали українських митців на звернення до нетипових для мобілізаційних плакатів прийомів, таких як візуальна метафора, алегорія, гіпербола тощо. Спостерігається тренд на сакралізацію образу захисника, воєнної служби, армії загалом з використанням відповідних іконічних композиційних прийомів, що теоретично має підвищити самооцінку військових і спонукатиме до вступу у лави ЗСУ.

Література:

1. Будник А., Гамалія К. Образи «героя» та «ворога» в плакатах періоду війни. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 5 (2). 2022. 188–200 <https://doi.org/10.31866/2617-7951.5.2.2022.266901>
2. Будник А. Інтерпретація актуальних воєнних подій студентами-дизайнерами в міжнародних виставкових проєктах. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2024. (51). 131–141. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.51.2024.318368>
3. Вежбовська Л. Дизайн опору супроти дизайну війни. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2022. 5(2). 152–153. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.5.2.2022.266897>
4. Вежбовська Л. Функціонування візуальних наративів російської пропаганди в умовах збройної війни проти України. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2023. 6(1). 8–23. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.6.1.2023.279022>
5. Виставка патріотичного плаката. Міжнародний культурний портал Експеримент. 2025. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20250926-vystavka-patriotychnoho-plakatu>. Дата звернення 27.09.2025.
6. Де общее добро в упадку – забудь отца, забудь і матку! Іди повинність ісправлять! (2025). Львів : УКФ. 10 с.
7. Донець О., Будник А. Сучасний український плакат як мистецький літопис спротиву російській агресії (колекція плакатів дизайн-групи «Креативний спротив КНУКіМ/КУК»). *Рукописна та книжкова спадщина України*. 2024. 1(32). 78–98. <https://doi.org/10.15407/rksu.32.078>
8. Плакат як зброя. *Сайт КНУКіМ*. 2025. URL: <https://www.design.knukim.edu.ua/plakat-iak-zbroia/> Дата звернення 27.12.2025.
9. Реклама Третьої штурмової викликала хвилю критики серед українців: «жінка тут – трофей». Сайт «Український дощ». 2025. URL: https://ukrrain.com/reklama_tretoi_shturmovoї_viklikala_hvilyu_kritiki_sered_ukrainciv_zhinka_tut_trofej.html
10. Романчук О. Чи стане зброєю плакат? *Універсум*. 2025. URL: <https://universum.lviv.ua/news/our-news/18.09.2025/rom-zb-plak.html>
11. Сах А. Типографіка українського плаката: історична ретроспектива та сучасні тенденції. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 87. том 3. 2025. https://www.aphn-journal.in.ua/archive/87_2025/part_3/10.pdf
12. Стаття 65. Конституція України. URL: <https://constitution.in.ua/articles/65/>
13. Струс А. С. Теоретико-методологічні засади аналізу візуальної мови воєнного плакату. *Український мистецтвознавчий*. 2025. (4). 139–148. <https://doi.org/10.32782/uad.2025.4.15>
14. Струс А., Мельник О. Плакат як засіб комунікації у контексті воєнних подій ХХ ст. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 70, том 2. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/70-2-14>

15. Струс А. С., Мельник О. Я. Стратегії візуального впливу в дизайні політичного плакату періоду I світової війни. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. (6). 98–104. <https://doi.org/10.32782/uad.2023.6.12>
16. 365: Хронологія креативного супротиву графічних дизайнерів Київського національного університету культури і мистецтв / Київського університету культури. 2023. Каталог-календар проєктів студентів і викладачів кафедри графічного дизайну КНУКіМ /КУК. : КНУКіМ, 2023. 744 с.
17. 365: Хронологія креативного супротиву графічних дизайнерів КНУКіМ/КУК. Каталог-календар. Цифрова колекція. URL: <https://dcvisu.knukim.edu.ua/>. Дата звернення 27.09.2025.
18. Удріс-Бородавко Н. Креативний спротив російській агресії як соціально-відповідальна ініціативність графічних дизайнерів України: (на прикладі діяльності кафедри графічного дизайну КНУКіМ). *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2022. 5(2), 154–170. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.5.2.2022.266899>
19. У Львові відкрили виставку авторських соціальних плакатів. 2025. Агенція інформації та аналітики «Гал-інфо». URL; https://galinfo.com.ua/news/u_lvovi_vidkryly_vystavku_avtorskyh_sotsialnyh_plakativ_438802. Дата звернення 27.12.2025.
20. Цинковська І., Юхимець Г. Український плакат періоду Великої Вітчизняної війни у фондах НБУВ. *Історія України: маловідомі імена, події, факти: зб. ст.* Київ: Інститут історії України НАН України, 2004. Вип. 26, С. 120–133.
21. Aulich J. *War Posters: Weapons of Mass Communication*. London: Imperial War Museum; 2007. New York: Thames and Hudson.
22. Budnyk A., Donets O. The project “Creative resistance” of Ukrainian students and professors of Kyiv National University of Culture and Arts and Kyiv University of Culture in Poland. In K. A. Gajda & A. Z. Nowak (Eds.), *University and War in Ukraine 2023*. pp. 177–207. Peter Lang.

References:

1. Budnyk, A. & Gamaliia, K. (2022). Obrazy «heroia» ta «voroha» v plakatakh periodu viiny. [Images of the ‘hero’ and ‘enemy’ in wartime posters]. *Demiurh: idei, tekhnolohii, perspektyvy dyzainu – Demiurge: ideas, technologies, design prospects*, 5 (2), 188–200 <https://doi.org/10.31866/2617-7951.5.2.2022.266901> [in Ukrainian].
2. Budnyk, A. (2024). Interpretatsiia aktualnykh voiennykh podii studentamy-dyzaineramy v mizhnarodnykh vystavkovykh proiektakh. [Interpretation of current military events by design students in international exhibition projects]. *KNUCA Bulletin. Series ‘Art History’*, (51), 131–141. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.51.2024.318368> [in Ukrainian].
3. Vezhbovska, L. (2022). Dyzain oporu suproty dyzainu viiny. [Resistance design versus war design]. *Demiurh: idei, tekhnolohii, perspektyvy dyzainu – Demiurge: ideas, technologies, design prospects*, 5(2), 152–153. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.5.2.2022.266897> [in Ukrainian].
4. Vezhbovska, L. (2023). Funktsionuvannia vizualnykh naratyviv rosiiskoi propahandy v umovakh zbroinoi viiny proty Ukrainy. [The functioning of visual narratives in Russian propaganda during the armed conflict against Ukraine.]. *Demiurh: idei, tekhnolohii, perspektyvy dyzainu – Demiurge: ideas, technologies, design prospects*, 6(1), 8–23. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.6.1.2023.279022> [in Ukrainian].
5. Vystavka patriotychnoho plakata (2025). [Exhibition of patriotic posters]. Mizhnarodnyi kulturnyi portal Eksperyment [International cultural portal Experiment]. Retrieved from: <https://md-eksperiment.org/post/20250926-vystavka-patriotychnoho-plakatu>. Date of application 27.09.2025. [in Ukrainian].
6. De obshcheie dobro v upadku – zabud ottsia, zabud i matku! Idy povynnist ispravliat! (2025). [When the common good is in decline, forget your father, forget your mother! Go and do your duty!]. Lviv: UKF. 10 p. [in Ukrainian].
7. Donets, O., & Budnyk, A. (2024). Suchasnyi ukrainskyi plakat yak mystetskyi litopys sprotyvu rosiiskii ahresii (kolektsiia plakativ dyzain-hrupy “Kreatyvnyi sprotyv KNUKіM/KUK”) [Modern Ukrainian poster as artistic chronicle of resistance to Russian aggression (poster collection of design group “Creative resistance KNUCA/KUC”)]. *Manuscript and Book Heritage of Ukraine*, 1(32), 78–98. <https://doi.org/10.15407/rksu.32.078> [in Ukrainian].
8. Plakat yak zbroia (2025). [The poster as a weapon]. Sait KNUKіM. [Site KNUCA]. Retrieved from: <https://www.design.knukim.edu.ua/plakat-iak-zbroia/> Date of application 27.12.2025. [in Ukrainian].
9. Reklama Tretoi shturmovoї vyklykala khvyliu krytyky sered ukrainsiv: «zhinka tut – trofei». (2025). [The Third Assault advertisement sparked a wave of criticism among Ukrainians: ‘The woman here is a trophy.’]. *Sait «Ukrainskyi doshch» – Website ‘Ukrainian Rain’*. Retrieved from: https://ukrain.com/reklama_tretoi_shturmovoї_viklykala_hvilyu_krytyky_sered_ukrainciv_zhinka_tut_trofej.html. Date of application 27.12.2025. [in Ukrainian].

10. Romanchuk Oleh (2025). Chy stane zbroieiu plakat? [Will a poster become a weapon?]. Universum. Retrieved from: <https://universum.lviv.ua/news/our-news/18.09.2025/rom-zb-plak.html>. Date of application 27.12.2025. [in Ukrainian].
11. Sakh, A. (2025). Типографіка українського плаката: історична ретроспектива та сучасні тенденції. [Typography of Ukrainian posters: historical retrospective and contemporary trends]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current issues in the humanities*. Issue 87, vol. 3, 2025. Retrieved from https://www.apfn-journal.in.ua/archive/87_2025/part_3/10.pdf [in Ukrainian].
12. Stattia 65. Konstytutsiia Ukrainy. [Article 65. Constitution of Ukraine]. Retrieved from: <https://constitution.in.ua/articles/65/> Date of application 27.12.2025. [in Ukrainian].
13. Strus, A. S. (2025). Teoretyko-metodolohichni zasady analizu vizualnoi movy voiennoho plakatu. [Theoretical and methodological foundations for analysing the visual language of war posters]. *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs – Ukrainian art discourse*, (4), 139–148. <https://doi.org/10.32782/uad.2025.4.15> [in Ukrainian].
14. Strus A., Melnyk O. (2023). Plakat yak zasib komunikatsii u konteksti voiennykh podii XX st. [Posters as a means of communication in the context of military events of the 20th century]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current issues in the humanities*. Is. 70, vol. 2. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/70-2-14> [in Ukrainian].
15. Strus A., Melnyk O. (2023). Stratehii vizualnoho vplyvu v dyzaini politychnoho plakatu periodu I svitovoi viiny. [Strategies of visual impact in the design of political posters during World War I]. *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs – Ukrainian art discourse*, (6), 98–104. <https://doi.org/10.32782/uad.2023.6.12> [in Ukrainian].
16. 365: Khronolohiia kreatyvnoho suprotiv hrafichnykh dyzaineriv Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv / Kyivskoho universytetu kultury. (2023). [Chronology of creative resistance by graphic designers at Kyiv National University of Culture and Arts / Kyiv University of Culture]. Kataloh-kalendar proektiv studentiv i vykladachiv kafedry hrafichnoho dyzainu KNUKiM /KUK. : KNUKiM, [Catalogue-calendar of projects by students and lecturers of the Graphic Design Department of KNUCA /KUC. : KNUCA]. 744 p. [in Ukrainian].
17. 365: Khronolohiia kreatyvnoho suprotiv hrafichnykh dyzaineriv KNUKIM/KUK. Kataloh-kalendar. Tsyfrova kolektsiia. [Chronology of creative resistance by graphic designers at KNUCA/KUC. Catalogue-calendar. Digital collection]. Retrieved from: <https://dcvisu.knukim.edu.ua/>. Date of application 27.12.2025. [in Ukrainian].
18. Udriś-Borodavko, N. (2022). Kreatyvnyi sprotyv rosiiskii ahresii yak sotsialno-vidpovidalna initsiatyvniś hrafichnykh dyzaineriv Ukrainy: (na prykladi diialnosti kafedry hrafichnoho dyzainu KNUKiM). [Creative resistance to Russian aggression as a socially responsible initiative by Ukrainian graphic designers: (based on the example of the activities of the Graphic Design Department at KNUCA)]. *Demiurh: idei, tekhnolohii, perspektyvy dyzainu – Demiurge: ideas, technologies, design prospects*, 5(2), 154–170. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.5.2.2022.266899> [in Ukrainian].
19. U Lvovi vidkryly vystavku avtorskykh sotsialnykh plakativ [An exhibition of original social posters has opened in Lviv] (2025). Ahentsiia informatsii ta analityky «Hal-info» [Gal-info Information and Analytics Agency] Retrieved from: https://galinfo.com.ua/news/u_lvovi_vidkryly_vystavku_avtorskykh_sotsialnykh_plakativ_438802 Date of application 27.12.2025. [in Ukrainian].
20. Tsynkovska I., Yukhymets H. (2004). Ukrainskyi plakat periodu Velykoi Vitchyznianoi viiny u fondakh NBUV [Ukrainian poster of the period of the Great Patriotic War in the collections of the National Library of Ukraine named after V. I. Vernadskyi]. *Istoriia Ukrainy: malovidomi imena, podii, fakty: zb. st. Kyiv: Instytut istorii Ukrainy NAN Ukrainy. № 26, P. 120–133* [in Ukrainian].
21. Aulich, J. (2007). War Posters: Weapons of Mass Communication. London: Imperial War Museum; New York: Thames and Hudson.
22. Budnyk, A., & Donets, O. (2023). The project “Creative resistance” of Ukrainian students and professors of Kyiv National University of Culture and Arts and Kyiv University of Culture in Poland. In K. A. Gajda & A. Z. Nowak (Eds.), *University and War in Ukraine* (pp. 177–207). Peter Lang.

Дата першого надходження статті до видання: 20.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 13.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 01.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 7.05:766:331.1.004.9

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.1.6>

Вергунова Наталія Сергіївна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

завідувач кафедри дизайну та 3D-моделювання

Харківського національного університету міського господарства імені О.М. Бекетова

ORCID ID: 0000-0002-8470-7956

Researcher ID: J-1744-2018

n.vergunova@gmail.com

Вергунов Сергій Віталійович,

кандидат мистецтвознавства, професор,

завідувач кафедри дизайну та інтер'єру

Харківського національного університету міського господарства імені О.М. Бекетова

ORCID ID: 0000-0003-2603-9782

Researcher ID: ABG-3336-2020

s.vergunov@gmail.com

Левадний Олександр Миколайович,

Народний художник України,

професор кафедри дизайну та 3D-моделювання

Харківського національного університету міського господарства імені О.М. Бекетова

ORCID ID: 0000-0002-5469-1842

levadniyart@gmail.com

Голіус Валентин Анатолійович,

асистент кафедри дизайну та 3D-моделювання

Харківського національного університету міського господарства імені О.М. Бекетова

ORCID ID: 0000-0001-9116-4665

ottobisma@gmail.com

Звенігородський Леонід Анатолійович,

старший викладач кафедри дизайну та 3D-моделювання

Харківського національного університету міського господарства імені О.М. Бекетова

ORCID ID: 0009-0000-1834-6016

zveni.leonid@gmail.com

ІНКЛЮЗИВНИЙ ДИЗАЙН У ВІЗУАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЯХ. ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ТА КРИТЕРІЇ ОЦІНЮВАННЯ

Дослідження має на меті простежити історичне становлення інклюзивного дизайну у візуальних комунікаціях та розробити практичну модель оцінювання інклюзивності для трьох сфер: друкованої графіки, міського візуального середовища та цифрових інтерфейсів. Використано огляд із відбором і аналізом джерел та тематичним узагальненням результатів, а також порівняння принципів інклюзивного/універсального дизайну зі стандартами доступності та зручності користування, зокрема Web Content Accessibility Guidelines (WCAG) і стандартами International Organization for Standardization (ISO 9241). Історичний розвиток розглянуто як послідовний перехід від ранніх підходів до читабельності й публічної інформації через модерністський інформаційний дизайн до універсального дизайну та цифрової доступності XXI століття.

Запропоновано гібридну матрицю критеріїв оцінювання, що включає категорії сенсорної доступності (контраст, розмір, дублювання інформації), когнітивної зрозумілості (ієрархія, передбачуваність навігації, коректні повідомлення про помилки), ергономічної зручності (досяжність елементів, достатній розмір активних зон, темп взаємодії, зменшення дискомфортних ефектів), гнучкості і технологічної сумісності (альтернативні формати, узгодженість із допоміжними технологіями, стійкість до масштабування).

Апробація матриці на прикладах друкованої продукції, елементів міського середовища та цифрових інтерфейсах продемонструвала, що найкритичніші бар'єри відрізняються залежно від носія, тому індикатори слід адаптувати до конкретного формату, зберігаючи спільну логіку оцінювання.

У роботі чітко розмежовано поняття інклюзивного, універсального та доступного дизайну у сфері візуальних комунікацій і запропоновано критерії з вимірюваними показниками, що дозволяють оцінювати інклюзивність не лише однозначно за відповідністю чи невідповідністю, а й за рівнем та якістю реалізації. Матрицю можна використовувати як інструмент оцінювання та навчального аналізу у графічному дизайні, системах навігації та проектуванні інтерфейсів.

Ключові слова: інклюзивний дизайн, універсальний дизайн, доступність, візуальні комунікації, інформаційний дизайн, типографіка, навігація, критерії оцінювання.

Vergunova Nataliia, Vergunov Sergey, Levadniy Olexander, Holius Valentyn, Zvenihorodsky Leonid. INCLUSIVE DESIGN IN VISUAL COMMUNICATIONS: HISTORICAL BACKGROUND AND EVALUATION CRITERIA

The study aims to trace the historical development of inclusive design in visual communications and to develop a practical model for evaluating inclusivity across three domains: printed graphics, the urban visual environment, and digital interfaces. The research employs a review approach with source selection and analysis, thematic synthesis of findings, and a comparison of inclusive/universal design principles with accessibility and usability standards, including the Web Content Accessibility Guidelines (WCAG) and International Organization for Standardization (ISO 9241) standards. Historical development is interpreted as a gradual transition from early approaches to legibility and public information, through modernist information design, to universal design and 21st-century digital accessibility.

A hybrid evaluation matrix is proposed, comprising the categories of sensory accessibility (contrast, size, information redundancy), cognitive clarity (hierarchy, predictable navigation, effective error messages), ergonomic usability (reachability of elements, sufficiently sized active areas, interaction pace, reduction of discomfort-inducing effects), and flexibility and technological compatibility (alternative formats, alignment with assistive technologies, resilience to scaling). Piloting the matrix on examples of printed materials, elements of the urban environment, and digital interfaces demonstrated that the most critical barriers vary by medium; therefore, indicators should be adapted to the specific format while preserving a shared evaluation logic.

The paper clearly differentiates inclusive, universal, and accessible design in the context of visual communications and proposes criteria with measurable indicators that enable inclusivity to be assessed not only as a clear-cut compliant/non-compliant outcome but also by the level and quality of implementation. The matrix can be used as an evaluation tool and for instructional analysis in graphic design, navigation systems, and interface design.

Key words: inclusive design, universal design, accessibility, visual communications, information design, typography, navigation, evaluation criteria.

Вступ. Візуальні комунікації є широкою сферою, що охоплює графічний дизайн, систему орієнтування у міському середовищі, цифрові інтерфейси та інші форми подання візуальної та текстової інформації, що постійно оточує споживача. Тому все важливішою вимогою розвитку суспільства на сучасному етапі є забезпечення інклюзивності (від англ. Inclusion – включення, залучення) візуальних рішень, тобто їх пристосованості до максимально широкого кола користувачів, незалежно від фізичних, сенсорних, когнітивних та інших особливостей людини. Інклюзивний підхід відрізняється від традиційних практик, коли дизайн орієнтовано здебільшого на «середнього» користувача, тому його спрямовано на врахування різноманітності людських можливостей

і потреб. У професійній лексиці інклюзивний дизайн (Inclusive design) часто співвідноситься з термінами універсальний дизайн (Universal design) та доступний дизайн (Accessible design), проте між цими поняттями існують суттєві відмінності [1]. Для чіткого окреслення предмету дослідження необхідно розмежувати ці дефініції.

Універсальний дизайн передбачає проектування будь-яких продуктів і середовищ, що робить їх максимально придатними для використання всіма людьми, наскільки це можливо, без необхідності спеціальної адаптації [2]. Термін був запропонований у 1980-х роках американським архітектором та промисловим дизайнером Роном Мейсом (Ronald L. Mace), що був також користувачем інвалідного візку. У 1997 році він організував

Центр універсального дизайну (Center for Universal Design), підкріпивши поняття відповідними принципами, а саме рівність та зручність використання, гнучкість, простота і інтуїтивність, зрозумілість інформації, толерантність до помилок, низьке фізичне зусилля, наявність достатнього простору, що визначають як створювати продукти та простори, придатні для усіх [3]. Універсальний дизайн часто називають «дизайн для всіх», підкреслюючи його спрямованість на максимально широкий загал користувачів із самого початку проєктного процесу.

Доступний дизайн, як проєктний підхід, зосереджений передусім на потребах людей з інвалідністю та інших маломобільних груп, і полягає в усуненні бар'єрів і забезпеченні мінімальних вимог доступності, щоб особи з певними порушеннями могли користуватися продуктом або середовищем [1]. Класичним прикладом є впровадження шрифтів Брайля і тактильних елементів на навігаційних вивісках, встановлення пандусів тощо, отже такий дизайн здебільшого реалізується через окремі спеціалізовані рішення або адаптації, наприклад, створення альтернативної версії сайту для людей з вадами зору. Таким чином, доступний дизайн фокусується лише на потребах осіб з інвалідністю і нерідко реалізується як доповнення до основного проєктного рішення [2], в той час як доступність є необхідною складовою інклюзивності, але її вузька орієнтація може призводити до відокремлення таких рішень та потенційного ризику соціального маркування користувачів, які ними користуються [1].

У порівнянні з універсальним та доступним дизайном інклюзивний дизайн передбачає більш широкий та гнучкий підхід, що спрямований на розробку проєктного рішення, придатного для якомога різноманітнішого кола людей без виокремлення та необхідності поділу користувачів на «типових» і «особливих». Згідно з визначенням Британського інституту стандартів (British Standards Institution, BSI), під інклюзивним дизайном розуміється «проєктування масових продуктів та послуг, доступних і зручних для максимально можливої кількості

людей» [1]. Вперше це поняття було введено у 1994 році професором Р. Коулменом (Roger Coleman) з Королівського коледжу мистецтв у Великобританії (Royal College of Arts). В його розумінні інклюзивний дизайн представляється і як філософія, що підтримує різноманітність та рівність, і як процес, що закликає дизайнерів враховувати користувачів різного віку і здатностей на всіх етапах розробки продукту [1].

На відміну від доступного дизайну, що усуває конкретні бар'єри для окремих груп, інклюзивний підхід є проактивним, тобто від самого початку передбачає, що дизайнерське рішення має охоплювати «будь-якого» користувача, тим самим приносячи користь усім. Наприклад, розробка шрифтових рішень, що легко читаються як людьми з нормальним зором, так і з ослабленим, замість створення окремих версій матеріалів. Інклюзивний дизайн спирається на розуміння того, що «обмеження» знаходяться не тільки в людині, але й у взаємодії між людиною та довкіллям. В сучасному тлумаченні концепція інвалідності все частіше розглядається не як стале явище, притаманне особі, а як результат невідповідності між можливостями користувача і вимогами середовища чи продукту [1], оскільки здатності людей є динамічними і змінюються протягом життя, тому і дизайнерське рішення повинно враховувати ці зміни та забезпечувати гнучкість використання проєктованого об'єкту.

Отже, інклюзивний дизайн можна вважати розвитком і розширенням ідей універсального дизайну, який прагне до єдиного рішення для всіх без адаптацій, проте інклюзивний допускає різні шляхи використання продукту та надає користувачам альтернативи (наприклад, кілька способів отримати інформацію, прочитавши текст, прослухавши аудіоопис, побачивши іконку тощо) [2]. При цьому, на відміну від доступного дизайну, інклюзивний підхід інтегрує рішення для людей з інвалідністю в основний дизайн-продукт, а не виділяє їх окремо. Зрештою, мета усіх трьох підходів є спільною і полягає у створенні дизайнерського рішення, орієнтованого на людину з відкритими рівнями

можливостей для користування інформацією та середовищем [4]. Проте теоретичне розуміння й термінологія відрізняються історично і методологічно, що потребує детальнішого аналізу.

Незважаючи на зростання уваги до інклюзивних практик, у вітчизняному мистецтвознавчому дискурсі все ще відсутні систематизовані роботи, які б узагальнювали історичний розвиток інклюзивного дизайну у візуальних комунікаціях і пропонували конкретні критеріальні моделі його оцінювання. В зарубіжній літературі останнього десятиліття наголошується, що бракує єдиної концепції та методики оцінки інклюзивності графічних і комунікаційних рішень [4]. Це утруднює впровадження інклюзивних принципів у дизайнерську практику і освіту.

Мета дослідження полягає у виявленні історичних витоків інклюзивного дизайну у візуальних комунікаціях та формуванні й апробації матриці критеріїв оцінювання інклюзивності для друкованої графіки, елементів міського візуального середовища та цифрових інтерфейсів.

Для досягнення мети були поставлені такі **завдання**:

– уточнити та розмежувати поняття інклюзивний дизайн, універсальний дизайн і доступний дизайн у прикладному контексті графічного дизайну, інформаційного дизайну, типографіки та навігації;

– на основі систематизованого огляду міжнародних наукових джерел і стандартів виокремити ключові історичні етапи становлення інклюзивності у візуальних комунікаціях, визначити їх методичні наслідки для оцінювання;

– сформувати структуру матриці з подальшою апробацією на конкретних прикладах об'єктів візуальних комунікацій.

Матеріали та методи. У теоретичному блоці джерел акцент зроблено на розмежуванні понять та уточненні історико-методологічних підходів до доступності й інклюзивності. Зокрема, Г. Перссон (Hans Persson) та співавтори показують, що у дослідницькому полі відсутній повний консенсус щодо співвідношення універсального,

інклюзивного та доступного дизайну, що ускладнює стандартизацію вимог та порівнянність оцінювань; так автори підкреслюють потребу чітких дефініцій як передумову для практичної нормалізації критеріїв у людино-орієнтованому дизайні [4]. У близькому методологічному руслі С. Кітс (Simeon Keates) та П. Джон Кларксон (P. John Clarkson) вводять поняття «Design exclusion», тобто виключення користувачів через вимоги дизайну, коли продукт/сервіс/середовище висуває до людини такі вимоги, за зором, моторикою, когніцією тощо, що частина потенційних користувачів не здатна виконати потрібні завдання, і тому фактично «випадає» з використання. В їх роботі запропоновано спосіб співставлення можливостей користувача з вимогами продукту, зокрема через «Inclusive Design Cube», що важливо для переходу від декларативних принципів до вимірюваних параметрів оцінювання [5].

Історичну генеалогію інклюзивного дизайну в теоретичних дослідженнях доповнюють роботи, що фіксують етапність становлення інклюзивного підходу та його соціальні передумови. Так, П. Джон Кларксон і Р. Колман реконструюють розвиток інклюзивного дизайну у Великій Британії від ранніх проявів 1960–1970-х через академічну розробку 1990-х до урядових ініціатив 2000-х, демонструючи, що інклюзія в дизайні виникає не лише як технічна відповідь на бар'єри, а як соціально й політично підтримуваний напрям, що потребує методик перевірки рішень [6]. Додатково М. Бенктзон (Maria Benktzon) описує практики «дизайну для майбутніх себе» у шведському контексті, пов'язуючи інклюзивність із демографічним старінням та підкреслюючи роль ергономіки як підґрунтя для подальшої методичної інструменталізації критеріїв [7].

Прикладний і нормативний блок джерел показує, що найбільш відтворювані і тестовані критерії виникають на перетині стандартів доступності та метрик вимірюваних показників зручності використання. У сфері цифрових комунікацій як базову рамку може бути використано Керівні принципи доступності веб-контенту (Web Content Accessibility

Guidelines, WCAG), де сформульовано чотири принципи: сприйнятливий (perceivable), функціональний (operable), зрозумілий (understandable), надійний (robust), що у комплексі суміжних правил і критеріїв визначають, як саме «доступність» вебконтенту можна перетворити на конкретні перевірювані вимоги [8]. В контексті використання об'єктів візуальних комунікацій у міському середовищі доцільно спиратися на стандарт ISO 21542:2011, що, крім вимог до фізичної доступності, містить орієнтири щодо інформаційних елементів середовища, а саме параметри знаків, читабельність, розміщення тощо, що може бути інтегровано в критерії аудиту навігації та орієнтування [9].

Окрему групу становлять джерела, що демонструють індексний/метричний підхід до оцінювання інклюзивності як багатомірного явища. Так, В. Ши (Wenwen Shi) та співавтори, спираючись на сучасне трактування інклюзивного дизайну та розрізнення «інклюзії» і «доступності», пропонують індекс інклюзивного дизайну парків (Park Inclusive Design Index, PIDI), структурований за трьома групами критеріїв (моторика, сенсорика, когніція), що є методично цінним прецедентом перенесення принципів у вимірювану модель [1]. Сукупність розглянутих підходів свідчить про необхідність розроблення єдиної гібридної моделі оцінювання інклюзивності для трьох сфер: друківаних матеріалів, міської навігації та цифрових інтерфейсів, де принципи інклюзивного дизайну поєднуються зі стандартами доступності та емпіричним тестуванням, а результати структуруються через тематичні категорії та матрицю критеріїв.

Результати. Ідеї, що передували сучасному інклюзивному дизайну у візуальних комунікаціях, формувалися поступово протягом другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Аналіз міжнародних джерел дає змогу виокремити чотири взаємопов'язані історичні етапи, на кожному з яких змінювалися як соціальні підстави, так і методичні інструменти оцінювання доступності та інклюзивності у друкованій продукції, графічних елементах міського середовища та цифрових медіа.

На першому етапі (1950–1970-ті) доступність розглядалася переважно як спеціалізований набір вимог для людей з інвалідністю та/або як реабілітаційна практика, пов'язана з потребами ветеранів і цивільних осіб з порушеннями функцій. У міжнародному контексті з'являються перші нормативи безбар'єрності, зокрема ранні стандарти архітектурної доступності, а у сфері візуальних комунікацій поступово поширюються практики тактильного маркування (шрифт Брайля на табличках), експерименти з підсиленням контрастності друку, збільшенням кегля та іншими способами зниження візуальних бар'єрів для людей з послабленим зором. Паралельно розвиваються громадянські рухи та інституції підтримки незалежного життя, що підсилюють суспільний запит на врахування різних користувачів у проектуванні [10].

На другому етапі (1980 – середина 1990-х) відбувається принципова зміна, замість підходу «адаптацій для окремих груп» утверджується ідея проектування «для всіх». У міжнародному дискурсі закріплюються термін універсального дизайну, пов'язаний із працями Р. Мейса, та європейська рамка «Design for All», а публікація 7 принципів універсального дизайну формує основу для подальшої методичної конкретизації. У графічному дизайні та комунікаціях паралельно зростає вага рекомендацій щодо читабельності, а саме кегль, міжряддя, контраст, ієрархія. Характерною для етапу є поява ранніх ергономічних і дизайн-досліджень, що прямо пов'язують старіння, зміну сенсорних можливостей та потребу переосмислення візуальних рішень як «дизайну для майбутніх себе» [7].

Третій етап (кінець 1990-х – 2000-ні) охоплює становлення інклюзивного дизайну як окремої дисципліни з появою перших інструментів вимірювання. Якщо універсальний дизайн задав нормативно-ціннісну рамку, то на цій стадії інклюзивний дизайн оформлюється як самостійний підхід із власним понятійним і методичним апаратом. У британському контексті безпосередньо інституціоналізується термін інклюзивного дизайну,

а також з'являються стандарти та настанови, що намагаються дати визначення й процедури впровадження інклюзивності в процес проектування [5]. Для візуальних комунікацій ключовим зрушенням стає запуск перших веб-стандартів доступності (WCAG), що закладають формат перевірюваних критеріїв для цифрового контенту, а міжнародні правові рамки, зокрема Конвенція ООН про права осіб з інвалідністю, підсилюють універсальний дизайн як глобальну норму. Одночасно з'являються ергономічні стандарти взаємодії «людина–система», що створюють зв'язок між зручністю використання та доступністю у цифрових продуктах.

Четвертий етап (2010-ті – дотепер) передбачає консолідацію стандартів і інтеграцію в проектні процеси. Сьогодні інклюзивний дизайн виходить за межі спеціалізованих рішень і входить у повсякденну професійну практику, а його принципи інтегруються в корпоративні методології, професійні посібники для графічного та інформаційного дизайну, а також у стандарти, що регулюють процеси цифрової доступності. Під час оцінювання інклюзивності все частіше враховують також UX-параметри (User Experience) та показники зручності користування, як властивість, що має бути одночасно нормативно забезпеченою, проектно вбудованою і емпірично перевіреною. У дослідженнях з'являються багатовимірні моделі оцінювання інклюзивності, а узагальнювальні оглядові праці фіксують зміщення від «мінімальної відповідності нормам» до комплексного підходу, де інклюзивність розглядається як вимірювана якість проектного рішення в різних медіа-каналах [1; 4].

Слід зазначити, що саме на стику третього і четвертого етапів відбуваються найбільш помітні зміни у візуальних комунікаціях, коли поширюються всеосяжні веб-стандарти, актуалізуються вимоги до друкованих матеріалів для літніх людей і користувачів із сенсорними та когнітивними обмеженнями, розвиваються принципи для легкості сприйняття інформаційних продуктів. У цьому контексті принцип «перцептивної прийнятності/зрозумілості інформації» із

універсального дизайну впливає на сучасні рекомендації щодо контрасту, мінімальних кеглів і типографічної ієрархії, що спираються на дані про зорове сприйняття в різних вікових і функціональних групах [1; 7].

Історична ретроспектива показує, що інклюзивний дизайн у візуальних комунікаціях походить із універсального дизайну та доступності, але нині функціонує як самостійна парадигма, якій здебільшого бракує вимірюваних і перевірюваних критеріїв оцінювання. Це підтверджує потребу й надалі розробляти чітку систему критеріїв оцінювання для друкованих матеріалів, міського візуального середовища та цифрових інтерфейсів, адже проста перевірка «відповідає/не відповідає» базовим нормам доступності не відображає всієї інклюзивності як якості візуальної комунікації.

Для побудови концептуальної моделі оцінювання в розрізі об'єктів інклюзивного дизайну запропонована матриця критеріїв, що дозволяє перевести загальні принципи інклюзивного дизайну та стандарти доступності у систему конкретних показників, придатних для перевірки в трьох типових сферах візуальних комунікацій: друкованій продукції, міських навігаційних системах та цифрових інтерфейсах. У межах тематичного синтезу критерії було згруповано в чотири категорії: сенсорна доступність, когнітивна зрозумілість, фізична/ергономічна зручність; та гнучкість і технологічна сумісність, що узгоджується і з Керівними принципами доступності веб-контенту (WCAG), де, зокрема, сенсорність корелює із принципом «Perceivable», когнітивна зрозумілість відповідає «Understandable», зручність взаємодії з «Operable», а сумісність – з «Robust» [8].

Першою категорією матриці є сенсорна доступність, що визначає можливість користувача фізично побачити або сприйняти повідомлення незалежно від сенсорних обмежень і конкретного контексту сприйняття. У друкованій продукції це зосереджено насамперед на контрастності тексту і фону, читабельності шрифту та уникненні кодування інформації лише кольором. Практично це означає, що дизайнер має фіксувати не

загальне враження «добре видно», а перевірявані параметри, наприклад, для дрібного тексту відповідність контрасту мінімальному порогу, визначеному у WCAG (зокрема $\geq 4.5:1$), а також забезпечення такого шрифтового рішення, яке не знижує розпізнаваність символів через надмірну декоративність чи стиснення [8].

У міському візуальному середовищі сенсорна доступність додатково залежить від дистанції читання, освітленості та швидкості сприйняття «на ходу», тому тут критичними стають розмір літер і піктограм для конкретних відстаней, відсутність засвітів, достатній контраст знаків, а також дублювання важливої інформації світловими або звуковими сигналами. У цифрових інтерфейсах сенсорність має інший інструментарій, так ключовими стають текстові альтернативи для візуального контенту (субтитри), масштабування без втрати функціоналу, висококонтрастні режими, сумісність з екранними читачами та перевірка кольорових схем на сценарії порушення кольорового зору [8].

Другою категорією є когнітивна зрозумілість, що визначає здатність користувача правильно інтерпретувати повідомлення та ухвалювати рішення без надмірного когнітивного навантаження. Для друкованих матеріалів це насамперед вимога до простоти формулювань, логічної структури та візуальної ієрархії, а також до узгодженості піктограм із текстом. У практичному вимірі важливо, щоб «зрозумілість» не залишалася загальною декларацією, для оцінювання доцільно фіксувати, чи є у макеті зрозумілий порядок читання, чи не перевантажено сторінку різнорідними повідомленнями, чи має ключова інформація однозначні маркери, такі як заголовки, виділення, повтор у підписі.

Для міських навігаційних систем когнітивна зрозумілість проявляється у стабільності та уніфікації знаків: використанні впізнаваних піктограм, чітких назв напрямків, послідовності розміщення покажчиків по маршруту та відсутності зайвих повідомлень у точках прийняття рішення. У цифрових інтерфейсах когнітивна зрозумілість розкривається через передбачуваність

навігації, ясність мови інтерфейсу та керуваність помилок: повідомлення про помилки повинні не лише фіксувати проблему, а й давати шлях її виправлення; логіка переходів між екранами має залишатися послідовною, а елементи меню не повинні створювати зайвого перевантаження [11].

Третьою категорією виступає фізична/ергономічна зручність, що характеризує можливість користувача взаємодіяти з носієм інформації без надмірних зусиль і без моторних бар'єрів. У друці ця категорія часто недооцінюється, однак вона стосується не лише комфорту, а реальної доступності, наприклад, чи можна тримати/розгортати брошуру без додаткових маніпуляцій, чи не заважають відблиски глянцевого паперу читанню, та чи передбачено альтернативний цифровий формат для тих, хто потребує збільшення масштабу.

У міському середовищі ергономічна зручність прямо пов'язана з просторовими параметрами, висотою розміщення знаків, доступністю підходу до інформаційних носіїв, кутом огляду, а також можливістю взаємодії з інтерактивними елементами, якщо це кіоски чи табло. Тут інклюзивність проявляється не лише в графіці, а й у сценарії взаємодії з елементами міського середовища, що має бути реалістичним для різних користувачів. У цифрових інтерфейсах ергономічна зручність пов'язана з тим, щоб користувач міг виконати дію різними способами, за допомогою клавіатурної навігації, достатнього розміру клікабельних зон, адекватного часу на виконання завдань без надто коротких проміжків часу, а також з мінімізацією ефектів, що можуть спричиняти дискомфорт, наприклад, надмірні анімації [12].

Четверта категорія, гнучкість і технологічна сумісність, характеризує наявність у користувача альтернативних способів отримання інформації та збереження доступності за зміни технологій, контекстів і потреб. У друкованій продукції цей блок передбачає наявність або доступність альтернативних форматів, наприклад, електронний текст для екранних читачів, аудіоверсія, можливість адаптивного збільшення, а також таку верстку,

що допускає масштабування чи дублювання інформації без руйнування структури.

У міських навігаційних системах гнучкість забезпечується через дублювання інформації різними засобами, наприклад, поєднання кольору та номеру/літери або тексту та піктограми, а також через модульність системи, коли її можна оновлювати або розширювати, не створюючи нових когнітивних бар'єрів. Важливим є і принцип, за якого доступний маршрут не стає відокремленим сценарієм, а інтегрується в загальну логіку переміщення. У цифрових інтерфейсах ця категорія фактично є тестом на надійність: сумісність з допоміжними технологіями, наявність резервних способів взаємодії, проходження автоматизованих перевірок доступності та тестування з участю користувачів із різними характеристиками, після чого виявлені бар'єри усуваються [7].

Для апробації визначених критеріїв та їх категорій розглянуто декілька прикладів об'єктів візуальних комунікацій з відповідним аналізом. Показовим прикладом інклюзивної візуальної комунікації в азієцькому дизайнерському контексті є «Braille tags» компанії «Amogerasific» (Південна Корея), створені для того, щоб люди з порушеннями зору могли відрізнити засоби догляду (шампунь, кондиціонер, лосьйон, гель тощо), які зазвичай мають схожі форм-фактори й часто не містять маркування шрифтом Брайля. У проєкті запропоновано чотири типи силіконових тегів, доповнених друкованими картками, причому на тегах поєднано написи Брайлем (корейською та англійською) і рельєфні геометричні форми, що дозволяють розрізнити теги на дотик навіть без читання Брайля. Важливо, що рішення було перевірене користувачами з порушеннями зору під час розроблення [13].

У розрізі сенсорної доступності цей приклад демонструє принципову для інклюзивного друку/пакування стратегію, коли те чи інше функціональне повідомлення не «прив'язане» лише до зору, а ключова інформація про тип продукту кодується тактильно, через рельєфний текст Брайлем і додатково через об'ємні геометричні маркери,

що читаються пальцями швидко й надійно. Тобто критична інформація має бути доступною альтернативним каналом сприйняття, а не тільки через колір/дрібний друк.

У межах когнітивної зрозумілості слід зазначити подвійне кодування за допомогою шрифту Брайля та формоутворення, в першому випадку забезпечується точна ідентифікація, у другому – геометричні форми працюють як швидке розпізнавання без читання, що знижує когнітивне навантаження в реальному сценарії ванної кімнати, де користувач часто діє поспіхом і на дотик. Додатково важливо, що теги містять написи двома мовами, що підтримує ширшу інклюзивність і призначене для різних аудиторій.

У площині фізичної/ергономічної зручності це проєктне рішення працює за допомогою матеріалів і сценаріїв користування, силіконові теги можна прикріпити до різних за розміром флаконів, а рельєфні елементи забезпечують надійний тактильний контакт навіть, коли руки користувача можуть бути мокрими. Отже інклюзивність тут розглядається не просто як напис, а як комфортна дія, щоб знайти потрібний засіб і використати без помилки.

Гнучкість і сумісність у цьому прикладі проявляється в тому, що рішення не залежить від конкретного бренду флакона або єдиного дизайну тари: теги адаптовані до різних розмірів і можуть працювати як універсальний «надшар» до наявного пакування. Це відповідає принципу, що інклюзивний компонент має бути масштабованим і придатним до повторного застосування, а не разовою спеціальною версією. Додатково, сам факт користувацького перегляду/тестування під час розробки підсилює надійність рішення та його придатність для реального використання, а не лише для декларативного затвердження.

В контексті запропонованої в дослідженні матриці цей приклад особливо сильний у категорії сенсорності та ергономічної зручності, тому що переводить «візуальну комунікацію» у мультисенсорну, не руйнуючи дизайнерської якості об'єкта. При цьому він показує важливу методичну деталь, для пакування та друкованих носіїв інклюзивність

доцільно оцінювати не лише як правильний шрифт/контраст, а як зменшення ризику помилки, в даному випадку переплутати засіб, і як зручність дії у типових умовах використання.

Як приклад інклюзивної системи у міському середовищі показовою є програма «Legible London», що від початку позиціонується як пішохідна навігація, спроектована для різних груп користувачів і різних «інформаційних маршрутів». У методичних матеріалах про систему підкреслено, що дизайн спирається на принципи універсального дизайну, а також на зворотний зв'язок і доопрацювання прототипів після польового тестування.

У категорії сенсорної доступності «Legible London» дає чіткі приклади того, як критерії можна зробити операційними. Це проявляється у колірній гамі, у тому числі у висококонтрастних поєднаннях кольорів, темно-синій фон з білим/жовтим текстом, а також з чорним текстом на жовтому, що є прямим мостом до вимірюваного параметра «контрастність». Так само в проєкті використано чіткий шрифт «Sans-serif» та надано перевагу змішаному регістру для підвищення розбірливості [14].

Для категорії когнітивної зрозумілості особливо важливо, що система намагається допомагати не лише «читачам мап», а й користувачам, які мають труднощі зі сприйняттям картографічної інформації. Зокрема, в матеріалах програми згадується використання 3D-будівель як підтримки для людей, яким складно читати мапи, включно з людьми з навчальними труднощами, тобто як інструмент когнітивної підказки через впізнаванні орієнтири.

У категорії фізичної/ергономічної зручності «Legible London» демонструє практику вбудованої ергономіки, так важлива інформація на знаках розміщується у висотному діапазоні, що зручний для різних користувачів, зокрема і для людей на колісних кріслах, що можна трактувати як прямий критерій «доступність зони читання». Крім того, система включає корисні деталі для людей з обмеженою мобільністю, а саме інформацію про сходи, вузькі тротуари, місця відпочинку, тобто навігація подається як

комунікація, що підтримує різні фізичні сценарії маршруту.

В розрізі категорії гнучкості та сумісності можна відмітити, що в описі програми «Legible London» прямо розглядаються потенційні розширення через мобільні пристрої, тобто система закладає логіку мультиканальності, коли візуальна інформація може бути підсилена аудіоканалами для користувачів із порушеннями зору [14].

Показовим прикладом серед цифрових інтерфейсів, де інклюзивність проявляється не як додатковий модуль, а як частина дизайнерської системи, є інтерфейс iPhone (iOS), зокрема зв'язка основних екранів та додатків, що охоплюють різноманітні налаштування інструментів для зору, слуху, моторики, мовлення і когнітивної підтримки. Важливо, що в документації «Apple» це описано як сценарій персоналізації під різні здібності та тимчасові стани користувача [15].

Категорія сенсорної доступності в iOS продемонстрована принципом мультиканальності сприйняття на рівні системи. Для користувачів із порушеннями зору ключовими є інструменти типу «VoiceOver» та налаштування відображення, а саме зміна контрасту, фільтри кольору, масштабування, а також можливість пригальмовувати або зменшувати ефекти руху, що знижує сенсорне перевантаження та ризик дискомфорту. Компанія «Apple» прямо описує доступність як властивість інтерфейсу, що має залишатися придатним для користування, незалежно від можливостей або способу взаємодії з пристроєм, що фактично відповідає критерію в розрізі доступності критичної інформації через різні сенсорні канали.

В контексті категорії когнітивної зрозумілості iOS показує, як інклюзивність стає дизайном пояснення, коли інтерфейс надає користувачу стабільні кроки навігації, що включають ієрархію екранів та передбачувані точки керування, а в «Accessibility» користувач отримує чітко структуровані групи налаштувань (Vision/Hearing/Mobility). Це зменшує когнітивне навантаження, оскільки користувачеві не потрібно винаходити спосіб адаптації, він вже заданий в логіці інтерфейсу.

Для категорії фізичної/ергономічної зручності iOS важливий тим, що інклюзивність не зводиться до читабельності, а підтримує різні способи взаємодії. Так «Apple Human Interface Guidelines» містить вимоги, як робити інтерфейс доступним для різних форм вводу/керування та враховувати системні налаштування користувача, що зменшують бар'єри моторики або підвищують керованість елементів. Окремо показовою є увага до руху/анімації, наприклад, компанія «Apple» рекомендує уникати ситуацій, коли рух є єдиним носієм змісту, і надає користувачам можливість зменшувати його, що прямо пов'язано і з ергономікою (комфорт взаємодії), і з сенсорною доступністю.

У категорії гнучкості й сумісності iOS представляє довгий цикл інклюзивності, в якому користувач може змінювати налаштування, а саме контраст, рух, масштаб, озвучення, під конкретний контекст, на тимчасовій або постійній основі. Для дизайнера це означає, що інтерфейс має бути стійким до різних змін: підтримувати «Dynamic Type», не руйнувати макет при зростанні тексту, не втрачати смисл без кольору тощо. Окремо описуються принципи доступності та типографіки, де підкреслюється роль масштабованих системних стилів як базового механізму доступного тексту [15].

Таблиця 1 узагальнює апробацію матриці критеріїв на трьох прикладах і показує, що

кожна категорія проявляється по-різному залежно від об'єкту візуальних комунікацій. Для друкованого/пакувального рішення «Braille tags» найбільш виразними є сенсорна доступність і ергономічна зручність, оскільки критична інформація дублюється тактильним каналом і підтримує безпомилкову дію в реальних умовах використання. У міській візуальній системі «Legible London» ключовими стають читабельність у просторі, послідовність навігаційної логіки та параметри взаємодії з носіями інформації (висота, кут огляду, доступність підходу). Натомість у цифровому інтерфейсі iOS найбільш значущими є варіативність способів взаємодії, сумісність із допоміжними технологіями та стійкість інтерфейсу до системних налаштувань користувача. У підсумку таблиця підтверджує доцільність гібридної моделі оцінювання, де принципи дизайну, стандарти доступності та емпіричне тестування поєднуються для різних носіїв візуальної комунікації.

Висновки. У статті узагальнено історичні витоки інклюзивного дизайну у візуальних комунікаціях та показано, що еволюція підходів рухалася від локальних «адаптацій» доступності до універсального дизайну, а надалі до інклюзивного дизайну як самостійної парадигми, що орієнтується на різноманіття користувачів і контекстів використання. Доведено, що для сфери графічного дизайну, міського візуального середовища та

Таблиця 1

Критеріальна матриця інклюзивності об'єктів візуальних комунікацій

Категорія	Приклади об'єктів візуальних комунікацій		
	Друкована продукція «Braille tags»	Елементи міського середовища «Legible London»	Цифровий інтерфейс iPhone (iOS)
Сенсорна доступність	Брайль + рельєфні геометричні маркери (тактильне кодування)	Високий контраст; читабельні шрифти/ піктограми; видимість «на ходу»	VoiceOver; контраст/фільтри; масштабування; зменшення руху
Когнітивна зрозумілість	Подвійне кодування знижує ризик помилок вибору	Уніфікація знаків; послідовність; орієнтири (3D-будівлі)	Структуровані налаштування Accessibility
Фізична/ергономічна зручність	Силікон; надійний дотик; швидка ідентифікація	Доступна зона читання (висота/кут); реалістичний сценарій взаємодії	Різні способи взаємодії; керованість; мінімізація дискомфорتنних ефектів
Гнучкість і технологічна сумісність	Універсальний «надшар» для різних флаконів; повторне застосування	Мультиканальність; модульність оновлення системи	Стійкість до системних налаштувань (Dynamic Type тощо); допоміжні технології

цифрових інтерфейсів принциповим є перехід від декларативного «доступно/недоступно» до системи критеріїв, що допускають перевірку та порівняння між носіями комунікації, оскільки формальна відповідність окремим нормам не охоплює інклюзивність як комплексну якість повідомлення та взаємодії.

Ключовим результатом є запропонована критеріальна матриця визначення об'єктів інклюзивної візуальної комунікації серед друкованих матеріалів, елементів міського середовища та цифрових інтерфейсів, структурована у чотири взаємопов'язані категорії: сенсорна доступність, когнітивна зрозумілість, фізична/ергономічна зручність, гнучкість і технологічна сумісність. Матриця інтерпретує інклюзивність як гібридну модель, у якій поєднуються принципи універсального/інклюзивного дизайну, стандарти доступності, насамперед для цифрового контенту, також показники зручності користування, доповнені емпіричним тестуванням.

Апробація матриці на трьох дизайнерських прикладах показала, що ключові

ризики інклюзивності різняться залежно від типу носія. Для друкованих рішень найчастіше вирішальними є сенсорне й тактильне дублювання інформації та зручність використання в реальних умовах. У міському середовищі критичними стають читабельність під час руху, послідовність навігаційної логіки та просторові параметри взаємодії. У цифрових інтерфейсах на перший план виходять різні способи керування, зрозуміле опрацювання помилок і сумісність із допоміжними технологіями та системними налаштуваннями. Це підтверджує, що доцільно використовувати єдину матрицю як основу оцінювання, але конкретні індикатори слід підлаштовувати під носій, поєднуючи формальні перевірки зі стандартами та результати тестування з користувачами.

Подальші дослідження можуть бути спрямовані на розширення матриці та аналізу більшої кількості прикладів об'єктів візуальних комунікацій, щоб підвищити надійність критеріїв оцінювання та зробити модель більш придатною для дизайнерської освіти і практики.

Література:

1. Shi W., Mahdzar S. S. S., Li W. Park Inclusive Design Index as a Systematic Evaluation Framework to Improve Inclusive Urban Park Uses: The Case of Hangzhou Urban Parks. *Applied Sciences*. 2023. Vol. 13. № 23. P. 12954. DOI: <https://doi.org/10.3390/app132312954>
2. Accessible vs. Inclusive vs. Universal Design: What's the Difference? UX Design Institute : веб-сайт. URL: https://www.uxdesigninstitute.com/blog/accessible_design-inclusive_design/ (дата звернення: 18.01.2026).
3. Dolph E. The Developing Definition of Universal Design. *Journal of Accessibility and Design for All*. 2021. Vol. 11. № 2. P. 178–194. DOI: <https://doi.org/10.17411/jaccess.v11i2.263>
4. Persson H., Åhman H., Arvei Yngling A., Gulliksen J. Universal design, inclusive design, accessible design, design for all: different concepts—one goal? On the concept of accessibility—historical, methodological and philosophical aspects. *Universal Access in the Information Society*. 2015. Vol. 14. № 4. P. 505–526. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10209-014-0358-z>
5. Keates S., Clarkson P. J. Countering design exclusion: bridging the gap between usability and accessibility. *Universal Access in the Information Society*. 2003. Vol. 2. № 3. P. 215–225. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10209-003-0059-5>
6. Clarkson P. J., Coleman R. History of Inclusive Design in the UK. *Applied Ergonomics*. 2015. Vol. 46. № Pt B. P. 235–247. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.apergo.2013.03.002>
7. Benktzon M. Designing for our future selves: the Swedish experience. *Applied Ergonomics*. 1993. Vol. 24. № 1. P. 19–27. DOI: [https://doi.org/10.1016/0003-6870\(93\)90155-3](https://doi.org/10.1016/0003-6870(93)90155-3)
8. World Wide Web Consortium (W3C). (2025, May 6). *Web Content Accessibility Guidelines (WCAG) 2.1*. World Wide Web Consortium (W3C Recommendation) : веб-сайт. URL: <https://www.w3.org/TR/2025/REC-WCAG21-20250506/> (дата звернення: 15.01.2026)
9. International Organization for Standardization (ISO). (2021, June). *ISO 21542:2021 Building construction – Accessibility and usability of the built environment*. International Organization for Standardization (ISO): веб-сайт. URL: <https://www.iso.org/standard/71860.html> (дата звернення: 18.01.2026)
10. Steinfeld E., Schroeder S., Duncan J., Paste R., Chollet D., Bishop M., Wirth P., Cardell P. Access to the Built Environment: A Review of Literature : звіт. Washington, DC : U.S. Department of Housing and Urban

Development, Office of Policy Development and Research, April 1979. iii, 150 p. (HUD-PDR ; 405; Contract H-2200). URL: https://www.fastefoundation.org/publications/access_to_the_built_environment.pdf (дата звернення: 19.01.2026)

11. Norman D. A. *The Design of Everyday Things*. Revised and expanded edition. New York : Basic Books, 2013. 368 p.

12. International Organization for Standardization (ISO). (2020, May). ISO 9241-110:2020 Ergonomics of human-system interaction — Part 110: Interaction principles. International Organization for Standardization (ISO): веб-сайт. URL: <https://www.iso.org/standard/75258.html> (дата звернення: 21.01.2026)

13. Braille tags designed by Amorepacific win the Red Dot Design Award. Amorepacific Stories : веб-сайт. URL: <https://stories.amorepacific.com/en/braille-tags-designed-by/> (дата звернення: 21.01.2026).

14. Legible London. Transport for London : веб-сайт. URL: <https://tfl.gov.uk/info-for/boroughs-and-communities/legible-london> (дата звернення: 21.01.2026)

15. Typography (Human Interface Guidelines). Apple Developer : веб-сайт. URL: <https://developer.apple.com/design/human-interface-guidelines/typography> (дата звернення: 21.01.2026).

References:

1. Shi, W., Syed Mahdzar, S. S., & Li, W. (2023). Park Inclusive Design Index as a Systematic Evaluation Framework to Improve Inclusive Urban Park Uses: The Case of Hangzhou Urban Parks. *Applied Sciences*, 13(23), 12954. <https://doi.org/10.3390/app132312954>

2. UX Design Institute. (2025, April 30). Accessible vs. Inclusive vs. Universal Design: What's the Difference? Retrieved from: https://www.uxdesigninstitute.com/blog/accessible_design-inclusive_design/

3. Dolph, E. (2021). The developing definition of universal design. *Journal of Accessibility and Design for All*, 11(2), 178–194. <https://doi.org/10.17411/jaccess.v11i2.263>

4. Persson, H., Åhman, H., Arvei Yngling, A., & Gulliksen, J. (2015). Universal design, inclusive design, accessible design, design for all: Different concepts—one goal? On the concept of accessibility – historical, methodological and philosophical aspects. *Universal Access in the Information Society*, 14(4), 505–526. <https://doi.org/10.1007/s10209-014-0358-z>

5. Keates, S., & Clarkson, P. J. (2003). Countering design exclusion: Bridging the gap between usability and accessibility. *Universal Access in the Information Society*, 2, 215–225. <https://doi.org/10.1007/s10209-003-0059-5>

6. Clarkson, P. J., & Coleman, R. (2015). History of inclusive design in the UK. *Applied Ergonomics*, 46 (Pt B), 235–247. <https://doi.org/10.1016/j.apergo.2013.03.002>

7. Benktzon, M. (1993). Designing for our future selves: The Swedish experience. *Applied Ergonomics*, 24(1), 19–27. [https://doi.org/10.1016/0003-6870\(93\)90155-3](https://doi.org/10.1016/0003-6870(93)90155-3)

8. Web Content Accessibility Guidelines (WCAG) 2.1 (*W3C Recommendation*, 06 May 2025). Official website «World Wide Web Consortium (W3C)». Retrieved from <https://www.w3.org/TR/WCAG21/>

9. ISO 21542:2021 *Building construction — Accessibility and usability of the built environment*. Official website «International Organization for Standardization (ISO)». Retrieved from <https://www.iso.org/standard/71860.html>

10. Steinfeld, E., Schroeder, S., Duncan, J., Faste, R., Chollet, D., Bishop, M., Wirth, P., & Cardell, P. (1979, April). *Access to the built environment: A review of literature* (HUD-PDR 405; Contract H-2200). U.S. Department of Housing and Urban Development, Office of Policy Development and Research. <https://archive.org/download/accesstothebuilt003372mbp/accesstothebuilt003372mbp.pdf>

11. Norman, D. A. (2013). *The design of everyday things: Revised and expanded edition*. Basic Books.

12. ISO 9241-110:2020 *Ergonomics of human-system interaction — Part 110: Interaction principles*. Official website «International Organization for Standardization (ISO)». Retrieved from <https://www.iso.org/standard/75258.html>

13. Amorepacific. (2022, August 18). Braille tags designed by Amorepacific win the Red Dot Design Award. Retrieved from: <https://stories.amorepacific.com/en/braille-tags-designed-by/>

14. Transport for London. Legible London. Retrieved from: <https://tfl.gov.uk/info-for/boroughs-and-communities/legible-london>

15. Apple. Typography (Human Interface Guidelines). Retrieved from: <https://developer.apple.com/design/human-interface-guidelines/typography>

Дата першого надходження статті до видання: 22.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 24.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 01.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 7.05:659.136(477-25)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.1.7>

Гаркін Петро Володимирович,

старший викладач кафедри дизайну

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

ORCID ID: 0000-0001-6011-4454

p.harkin@kubg.edu.ua

АФІШНА ТУМБА В ІСТОРІЇ КИЇВСЬКОЇ РЕКЛАМИ

Сучасний урбаністичний дискурс розглядає малі архітектурні форми (МАФ) не лише як утилітарні елементи інфраструктури, а і як носії культурної пам'яті та ідентичності міста. Афішна тумба, що з'явилася в європейських містах у середині XIX століття, стала невід'ємною частиною візуального коду історичних центрів. Однак в історії київської архітектури, дизайну та реклами цей об'єкт залишався на периферії наукових досліджень, що призвело до викривленого розуміння його генези та поширення псевдоісторичних стилізацій у сучасному благоустрої міста.

Мета дослідження полягає у комплексній реконструкції еволюції афішної тумби в міському просторі Києва (від появи перших зразків в останній чверті XIX століття до сьогодення), визначенні її типологічної приналежності в контексті європейських аналогів та аналізі трансформації її функцій в умовах цифровізації комунікацій.

Дослідження ґрунтується на полідисциплінарному підході, що поєднує методи мистецтвознавчого, історичного та культурологічного аналізу. Застосування історико-генетичного методу дозволило простежити витоки вертикальних рекламних конструкцій та пов'язати київську практику з певними європейськими аналогами.

Автором введено до наукового обігу маловідомі факти щодо локалізації перших рекламних тумб у Києві та унікальні приклади малих архітектурних форм другої половини XX ст.

Афішна тумба в історії Києва пройшла шлях від інноваційного засобу боротьби з інформаційним хаосом до ностальгічного декоративного елемента. Сучасні спроби ревіталізації цього формату часто ігнорують локальний історичний контекст на користь дизайнерських рішень.

Ключові слова: афішна тумба, історія реклами, Київ, малі архітектурні форми, Літфасс, рекламна колона, симулякр, урбаністика.

Garkin Petro. THE ADVERTISING COLUMN IN THE HISTORY OF OUTDOOR ADVERTISING IN KYIV

Modern urban discourse views small architectural forms (street furniture) not merely as utilitarian infrastructure elements but as carriers of cultural memory and city identity. The advertising column, which appeared in European cities in the mid-19th century, became an integral part of the visual code of historical centers. However, in the history of Kyiv's architecture, design, and advertising, this object has remained on the periphery of academic research. This oversight has led to a distorted understanding of its genesis and the proliferation of pseudo-historical stylizations in the city's contemporary urban landscaping.

The study aims to comprehensively reconstruct the evolution of the advertising column in Kyiv's urban space (from the appearance of the first examples in the last quarter of the 19th century to the present), determine its typological classification within the context of European counterparts, and analyze the transformation of its functions amidst the digitalization of communications.

The research relies on a multidisciplinary approach combining methods of art history, historical, and cultural analysis. The application of the historical-genetic method allowed for tracing the origins of vertical advertising structures and linking Kyiv's practices to specific European prototypes.

The author introduces into scientific circulation little-known facts regarding the localization of the first advertising columns in Kyiv, as well as unique examples of small architectural forms from the second half of the 20th century. The study demonstrates that the advertising column in Kyiv's history has evolved from an innovative tool for combating informational chaos into a nostalgic decorative element.

Modern attempts to revitalize this format often ignore the local historical context in favor of generic design solutions. The research highlights the discrepancy between historical authenticity and current urban practices.

Key words: advertising column, advertising history, Kyiv, street furniture, Litfaßsäule, advertising pillar, Morris column, simulacrum, urban studies.

Вступ. Безперервний тиск маркетингу на рекламні медіа щодо інноваційності та ефективності впливу спонукає останні до постійного пошуку нових форм і засобів комунікації. Це досягається як шляхом впровадження нових технологій, так і через нові форми взаємодії з аудиторією. На прикладі афішних тумб можемо простежити двохсотрічну історію існування цього різновиду рекламних медіа: від формування унікального формату зовнішньої реклами в середині XIX століття до сучасного стану застосування таких носіїв.

Феномен афішної тумби наочно ілюструє життєвий цикл однієї з форм зовнішньої реклами, що нерозривно пов'язаний із соціальними та технологічними трансформаціями суспільства. Відсутність систематизованих даних щодо практики використання афішних тумб на території сучасного Києва робить таке дослідження актуальним і практично значущим для впровадження інноваційних моделей використання традиційних форм зовнішньої реклами в умовах багатомільйонної європейської агломерації.

На сьогодні афішні тумби становлять специфічний для Києва тип конструкцій зовнішньої реклами. Проте потенціал їхнього використання, з урахуванням суспільних зрушень у розумінні сучасної урбаністики, трансформації соціально-економічного ландшафту міста та невідомого розвитку технологій, є значним. Технологічні та функціональні зміни використання цих носіїв можуть суттєво вплинути на формування оновленої вуличної інфраструктури.

Матеріали та методи. Методологічну основу дослідження становить комплексний мистецтвознавчий підхід, що базується на принципах історизму, системності та міждисциплінарності. Специфіка об'єкта дослідження, який функціонує на перетині архітектури малих форм, графічного дизайну та візуальних комунікацій, зумовила застосування інтегративної моделі аналізу.

Для розкриття еволюції афішної тумби як елемента візуального коду міста застосовано історико-генетичний метод, який дозволив простежити генезу вертикальних рекламних

конструкцій від архаїчних прототипів до появи спеціалізованих інженерних форм у середині XIX століття.

Значну роль у дослідженні відіграє порівняльно-типологічний метод, застосування якого дозволило здійснити диференціацію двох основних європейських моделей рекламних конструкцій. Шляхом порівняльного аналізу морфологічних та конструктивних особливостей цих типів з історичними київськими зразками було ідентифіковано домінування німецької архітектонічної традиції у Києві кінця XIX – початку XX століття.

Джерельна база дослідження сформована шляхом поєднання архівних, іконографічних та нормативних матеріалів. Враховуючи втрату автентичних об'єктів історичного періоду, для реконструкції їхнього вигляду застосовано метод іконографічного аналізу філокартичних матеріалів (поштових листівок) та візуальних документів. Окрему увагу приділено аналізу творів кінематографа як джерела формування культурної пам'яті та стереотипних уявлень про міське середовище минулого.

Для аналізу феномену повернення афішної тумби в урбаністичний ландшафт Києва початку XXI століття використано семіотичний підхід та елементи дискурс-аналізу. Спираючись на теорію симулякрів Ж. Бодрієра, проаналізовано проєктні рішення київських архітекторів 1980-х років та сучасні мережеві конструкції. Це дозволило інтерпретувати новітні об'єкти не як реставрацію історичної достовірності, а як створення ідеалізованих образів, покликаних легітимізувати комерційну присутність в історичних ареалах міста.

Емпіричну базу роботи склали результати натурних обстежень, проведених автором у 2023–2025 роках. Застосування методів фотофіксації та функціонального аналізу дозволило класифікувати наявні об'єкти за типами, матеріалами та характером експонованої інформації, а також оцінити ступінь їхньої інтеграції в сучасне урбаністичне середовище.

Результати. Історія використання вертикальних конструкцій як інформаційних

об'єктів бере початок у глибині європейської історії. Вже неолітичні менгіри могли встановлюватися як межові знаки [1, с. 7]. Подальша трансформація ролі та значення вертикально поставлених мегалітів призвела до формування феномену обелісків та дорожніх герм, що встановлювалися на перехрестях шляхів. Традиція розміщувати каміння вертикально належить до найдавніших і найстійкіших практик європейських народів. На пізніших етапах розвитку цивілізації це зумовило виникнення різноманітних форм інформаційних об'єктів, що використовували цю особливість, зокрема й спеціальних стовпів для оголошень (починаючи з давньогрецьких *αζονες* та *κύρβεις*) [2, с. 22–23]. Подібні стовпи згадуються в київському міському бюджеті 1786 року [3].

Винахід Алоїзом Зенефельдером у 1796 році технології літографічного друку докорінно вплинув на ринок реклами. Друк афіш значно подешевшав, а їхні розміри збільшилися. Процес зростання міського населення в умовах сформованої капіталістичної економіки призвів до формування стійкого попиту на друковану рекламу, яка почала суттєво впливати на вигляд європейських міст. До середини XIX століття кількість друкованої реклами на вулицях збільшилася настільки, що постало питання про запровадження норм розміщення рекламної продукції.

Спроби впровадження конструкцій у вигляді колон для систематичного розміщення рекламних оголошень відомі вже з першої чверті XIX століття. Так, у 1824 році британець Джордж Гарріс отримав патент на рекламну колону-октагон (восьмигранник) [4, с. 16–17]. Додатково до цього Гарріс запропонував зробити конструкцію пересувною, різновидом транзитної реклами. Але пропозиція виявилася передчасною.

Практика використання паризьких громадських вбиралень для розміщення рекламних оголошень (*колони Рамбюто*, *мавританські колони* Делессера) та поява малих архітектурних форм Г. Давіу надихнули німецького друкаря Ернста Літфасса запропонувати



Рис. 1. Реконструкція колони Гарріса

владі проєкт розміщення мережі рекламних конструкцій *Annoncier-Säule* (колона оголошень). Окрім декларованої турботи про зовнішній вигляд вулиць столиці королівства, Літфасс мав і суто економічні цілі: монополізувати ринок зовнішньої реклами, оскільки за концесією отримував виключні права на встановлення афішних тумб. З іншого боку, влада (Поліцайпрезидія) через таке регулювання отримувала додаткові можливості контролю за розповсюдженням інформації.



Рис. 2. Ернст Літфасс (1816–1874)

У 1855 році в Берліні було встановлено перші 100 колон, які згодом отримали назву *Litfaßsäulen*. Проект передбачав концепцію багатофункціональної циліндричної конструкції, всередині якої могли розміщуватися соціально важливі елементи міської інфраструктури (водогінні колонки, громадські вбиральні тощо). Проте рівень розвитку комунікацій у тогочасному Берліні не дозволив реалізувати цю концепцію [5, с. 49]. Тому, відповідно до договору, Літфасс обмежився лише оздобленням декількох десятків наявних колонок та вбиралень.

Фуст колони, виготовлений з листового заліза, фарбували в «англійський зелений» (темно-зелений колір). Фуст був вмурований у бетонний фундамент, що здіймався над бруківкою на 15 сантиметрів вінцем з клінкерної цегли. Прикрашав колону чавунний пальметовий фриз. Перші колони були заввишки трохи більше 3 метрів [3, с. 46].



Рис. 3. *Litfaßsäulen*: меморіальна колона на площі Літфасса у Берліні

Конструкція колони постійно трансформувалася під впливом як технологічних змін, так і вимог щодо локалізації конкретних зразків. Змінювалися висота та діаметр: поступово колона ставала вищою, а її діаметр залежав від конкретних завдань. Одним із основних призначень внутрішнього простору колон

стало зберігання різноманітного інвентарю. Згодом, з електрифікацією, у них почали розміщувати трансформатори берлінської електричної мережі. Отже, *Litfaßsäulen* упродовж усієї своєї історії демонструвала високий рівень адаптивності концепції до зміни умов експлуатації. Це також стосується її ролі в соціальному просторі міста. Вже за умовами концесії Літфасса влада отримала можливість розміщувати на афішних тумбах свої інформаційні повідомлення. Під час Франко-прусської війни (1870–1871 рр.) тумби активно використовувалися для державної пропаганди та інформування населення про перебіг бойових дій. *Litfaßsäulen* перетворилася на важливий медіаканал, і формат афішних тумб поширився Німецькою імперією.



Рис. 4. Рішар-Габріель Морріс (1837–1914)

У 1868 році французький видавець Рішар-Габріель Морріс запропонував розмістити в Парижі подібні конструкції для розклеювання театральних афіш (спочатку вони називалися *colonne-affiches*, але з часом стали відомі під назвою *colonne Morris* – колона Морріса). Проект добре узгоджувався з генеральною лінією на модернізацію міського середовища, яку проводив префект департаменту Сена барон Жорж Ежен Осман. Було встановлено 150 колон, характерною прикметою яких став упізнаваний орієнтальний

стиль даху. Лускатий декор був запозичений у кіосків Давіу, але сама колона мала цілком оригінальну форму і суттєво відрізнялася від тогочасних афішних тумб Літфасса.



Рис. 5. Colonne Morris: сучасна версія JCDecaux

До особливостей використання колон Морріса також слід віднести те, що на них розміщувалися виключно анонси подій індустрії розваг. Популяризація нового формату буржуазного відпочинку – пішої прогулянки (фр. *flâner*) – разом з підвищенням рівня грамотності міського населення створила оптимальні умови для сталого розвитку такого формату зовнішньої реклами у другій половині XIX століття.

Відмінності у використанні афішних тумб в урбаністичному просторі Берліна та Парижа вплинули на інтенсивність їх застосування. Якщо кількість берлінських тумб до 1990-х років постійно збільшувалася, то кількість тумб у Парижі швидко досягла показника у 500–600 колон і майже не змінюється донині. На 1980 рік у Західному та Східному Берліні разом налічувалося понад 3,6 тис. тумб [4, с. 58]. У подальшому через демонтаж конструкцій, виготовлених з азбестоцементу (етерніту), їхня кількість скоротилася, але все одно значно перевищує показники використання колон Морріса.

Глибока інтеграція Litfaßsäulen у німецьке міське середовище спонукала до пошуку шляхів оновлення її ролі та функціональності. На початок 2025 року анонсовано вже четверте покоління модернізації тумб, які мають стати частиною загальнонаціональної системи оповіщення у кризових ситуаціях [6]. Крім того, тривають пошуки шляхів впровадження цифрових технологій для підвищення інтерактивних можливостей та розміщення мультимедійного контенту [7]. Все це свідчить про те, що формат афішної тумби для німецького міста залишається важливою, актуальною складовою культурного простору, тоді як *colonne Morris* відіграє скоріше роль історичної пам'ятки, символу Belle Époque та Парижа XIX століття. Цікаво, що сучасні афішні тумби Німеччини та Франції демонструють загальну тенденцію до уніфікації, коли подібні конструкції втрачають автентичні риси та набувають типового, функціонального вигляду, що зумовлено уніфікацією європейського економічного простору.

У Києві перші афішні тумби з'являються у другій половині 1870-х років. Перші зображення тумб на листівках з краєвидами Києва пов'язані з Думською (нині майдан Незалежності) та Царською (нині Європейська) площами. Тумби встановлювали на тротуарах, часто в місцях перетину центральних вулиць: Хрещатика, Володимирської та прилеглих до них.

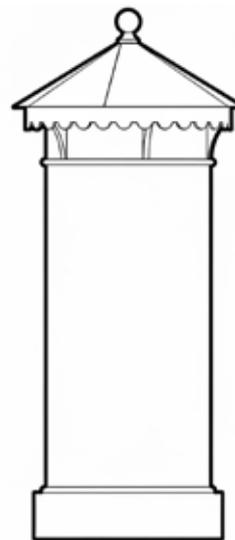


Рис. 6. Київська афішна тумба кінця XIX ст.

Київська афішна тумба – це циліндрична конструкція на невеликій базі з конічним дахом на кілька схилів, що часто має додатковий декор (шпиль, ажурну капітель). Вона значно ближча до варіанту Літфасса, ніж Морріса: за пропорціями, декоруванням та використаними матеріалами. Розвиток конструкції наслідуює трансформацію німецьких афішних тумб – так, на початку ХХ століття з'являються значно вищі та вузчі зразки, де вже може не використовуватися конічна покрівля. У цей час тумби встановлюються не тільки в центральній частині міста. Проте загальна їх кількість протягом усього періоду використання наприкінці ХІХ – початку ХХ століття залишалася незначною – до 50 одиниць.



Рис. 7. Афішний стенд на вул. Бульварно-Кудрявська

Починаючи з 1920-х років, зникають ознаки системного використання цього типу рекламних конструкцій, хоча окремі зразки можна помітити на фотографіях та кадрах кінохроніки. Але на початок 1950-х років у Києві остаточно оновлюється вся вулична інфраструктура. У другій половині ХХ століття розміщення анонсів та агітаційних матеріалів здійснюється вже на плоских поверхнях [8]. Для театральних афіш централізовано використовують спеціально облаштовані стенди (рис. 7).

Хоча афішні тумби і зникли з вулиць Києва, їхній вплив на культуру продовжувався. У контексті культури другої



Рис. 8. Кадр з фільму «За двома зайцями» (1961)

половини ХХ століття тумби перетворилися на історичний маркер. Так, як частина мізансцени афішна тумба з'являється у фільмі «За двома зайцями» (реж. В. Іванов, 1961 р.). У сюжеті «Повінь на Подолі» можна добре роздивитись її конструкцію, яка відрізняється від реальних історичних зразків. Найімовірніше, це театральний або студійний реквізит. Ще в одній сцені тумба виконує роль ширми, перекриваючи частину кадру. Тумба як джерело інформації вже не важлива (на відміну від вивісок, зміст яких у фільмі акцентується), а її роль зводиться до функції маркера історичної достовірності.

Ще цікавішим прикладом є фрагмент архітектурного проекту забудови північних кварталів київського Подолу в середині 1980-х років. 1979 року П'ята майстерня «Київпроект» почала проектування забудови. Будівництво розпочалося 1983 року, загалом було збудовано 19 будівель. Через економічні проблеми будівництво було завершено лише 1993 року, і це позначилося як на якості робіт, так і на номенклатурі використаних будівельних матеріалів.

У проекті № 7 забудови кварталу Б-14 (вул. Костянтинівська, 51) архітектор



Рис. 9. Тумба Мороза

Л. Мороз [9, с. 120] серед інших малих архітектурних форм спроектував і декоративний елемент, який буквально цитує типову конструкцію київської афішної тумби. Вже у першій публікації про проект перебудови подільських кварталів зазначалося, що їхня архітектурна композиція розроблялася для пішохода, «на повільне споглядання деталей». Більшість критиків наголошує на суттєвому впливі постмодернізму [10, с. 11]. А сам Л. Мороз в особистому листуванні уточнив, що відносить ці будинки до архітектурного контекстуалізму (робота Ч. Дженкса «The Language of Post-Modern Architecture», де надається визначення цього напрямку, стала доступною в перекладі саме в середині 1980-х років) [11].

За спогадами Л. Мороза, малу архітектурну форму було зібрано з бетонних кілець для каналізаційних колодязів. Це вберегло її від вандалізму. Функціонально вона була виключно декоративним елементом проекту, оскільки не виконувала жодного додаткового корисного навантаження. Крім того, за час свого існування тумба ніколи офіційно не вважалася рекламною конструкцією. Хоча навіть сьогодні вона періодично використовується для розміщення нелегальної реклами (постерів, оголошень тощо).

Функціональні особливості тумби Мороза дозволяють вважати її симулякром [12], тобто об'єктом, який імітує реальність, подібно до штучних руїн садів епохи Романтизму або Діснейленду (останній, на думку Ж. Бодріяра, – це «ідеальний симулякр»). Така атрибуція лише підкреслює глибинний зв'язок архітектури проекту з постмодернізмом, де «пам'ять та історія ... є прискорювачами нашої винахідливості» [13].

Тривала відсутність у міському просторі афішних тумб призвела до того, що киянами наприкінці ХХ століття було практично втрачено досвід взаємодії з подібними криволінійними медіаінтерфейсами. І хоча образ афішної тумби зберігався в культурній спадщині, це було пов'язано не стільки з функціональною унікальністю, скільки із сентиментальним сприйняттям історії столітньої давності. Романтизація минулого перетворила тумбу на знак ностальгії за втраченими можливостями. Не дивно, що коли такі конструкції знову почали з'являтися на вулицях міста вже на початку ХХІ століття, їхній зовнішній вигляд радикально відрізнявся від історичних прототипів і трансливав радше ідею про прекрасне минуле, спроектоване в майбутнє, а не в сьогодення.

Це відчутно вплинуло на зміст рекламної інформації для розміщення на тумбах. На сучасних тумбах у Києві зазвичай розміщують виключно театральні та концертні афіші. Існує група однотипних тумб, призначена для популяризації театральних колективів міста. Функціонально це нагадує концепцію Морріса, але стилістично радикально від неї відрізняється (рис. 10). Це найчисленніший тип тумб. Інші різновиди наявних конструкцій трапляються в поодиноких екземплярах і не відіграють істотної ролі для ринку зовнішньої реклами (рис. 11–13).

У 2020 році компанія BigBoard Ukraine, що входить до складу JCDesaux Group, встановила на Хрещатику типову модель *colonne Morris* виробництва транснаціональної корпорації JCDesaux [14]. JCDesaux відома своєю бізнес-моделлю щодо безкоштовного надання міським адміністраціям малих архітектурних форм (*advertising street furniture*),



Рис. 10. Тумба на вул. Ярославів Вал



Рис. 11. Тумба на вул. Грушевського



Рис. 12. Тумба на території заповідника «Софія Київська»



Рис. 13. Тумба-вбиральня на вул. Володимирська

що фінансуються за рахунок розміщення на них реклами [15]. Показово, що ця конструкція на ресурсах українських операторів зовнішньої реклами позиціонується як сітілайт [16], а не рекламна колона, тумба чи пілар.

Відсутність у номенклатурі сучасних носіїв зовнішньої реклами стійкого

позначення такого типу конструкцій, як афішна тумба, свідчить про маргіналізацію цього типу носіїв. Також про маргіналізацію та втрату ефективності свідчить і велика різноманітність стилістичних рішень київських тумб за їхньої загалом малої чисельності.

Однак досвід Західної Європи показує, що для підвищення ефективності цього типу



Рис. 14. Тумба на вул. Хрещатик

зовнішньої реклами можна використовувати два основні шляхи розвитку: інтеграцію в повсякденне життя міської громади та діджиталізацію. У деяких європейських країнах існує інститут «громадських колон» (*Columna de Libre Expresión* в Іспанії) [17], на яких мешканці можуть розміщувати власні оголошення, і, незважаючи на розвиток цифрової комунікації, ця практика продовжує залишатися затребуваною. Тобто в урбанізованому просторі є ніша для інформаційних послуг, орієнтованих на конкретну локацію. Враховуючи історичний зв'язок із культурою пішої прогулянки, таке завдання може бути гармонійно реалізовано в пішохідних зонах міст.

Використання цифрових технологій у зовнішній рекламі дозволяє гнучкіше та динамічніше керувати рекламним контентом. Крім того, розвиток інтерактивних функцій лише підвищить ступінь інтеграції та покращить користувацький досвід населення в разі модернізації афішних тумб. Важливо

враховувати і те, що в разі використання всієї робочої поверхні афішної тумби під дисплей створюються унікальні умови для формування «безшовного» контенту – зображення, нескінченного по горизонталі, що може стати вагомою конкурентною перевагою перед іншими видами рекламних конструкцій. На сьогодні адаптація матриць дисплеїв та рекламного контенту до криволінійної поверхні афішної тумби є головним напрямом модернізації [7].

Висновки. Двохсотрічна історія розвитку такого формату зовнішньої реклами, як афішні тумби, демонструє формування оригінального та інноваційного типу конструкції під впливом об'єктивних соціально-економічних умов, що склалися в європейських містах у середині XIX століття. Подальша еволюція афішної тумби засвідчила її здатність активно трансформуватися під впливом зміни умов урбаністичного середовища. Чим активніше афішні тумби були інтегровані в повсякденне життя містян, тим різноманітніших форм вони набували. Найраніші зразки афішних тумб стали частиною культурної спадщини (насамперед у Німеччині та Франції). Сьогодні тривають активні пошуки нових форм взаємодії подібного типу рекламних конструкцій із сучасним міським середовищем та урбанізованим населенням.

Ретроспективно історія київських афішних тумб демонструє драматичний шлях від вибухової появи наприкінці XIX століття до повного зникнення в середині XX століття. Ренесанс афішної тумби в Києві припав на першу чверть XXI століття. Проте практика її застосування показує певну неефективність цього типу конструкцій в умовах сучасного ринку реклами. Підвищення ефективності афішних тумб можливе через їхню активнішу та глибшу інтеграцію в міський простір і життя міської громади, а також за рахунок використання новітніх інформаційних технологій.

Література:

1. Patton M. *Statements in Stone: Monuments and Society in Neolithic Brittany*. New York : Routledge, 1993. 224 p.
2. Eguizábal R. *Historia de la publicidad*. Madrid : Editorial Eresma & Celeste Ediciones, 1998. 527 p.

3. Мазур В. Київська афішна тумба. Блокнот Киянина. URL: <https://kievlyanin2015.livejournal.com/46794.html>
4. Reichwein S. Die Litfaßsäulen: die 125jährige Geschichte eines Straßenmöbels aus Berlin. Berliner Forum. Frankfurt : Presse- und Informationsamt des Landes Berlin, 1980. Issue 5. 70 p.
5. Seewang L. Ernst Litfaß and the Trickle-Down Effect. AA Files. Issue 75. P. 45–57.
6. LOEWE emergenCITY. Aufbau Litfaßsäule 4.0, 2025. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qS1KIvhl7w>.
7. Beyer G. Interactive Advertising Displays: Audience Behavior Around Interactive Advertising Columns, Life-size Screens and Banner Displays. München : Ludwig-Maximilians-Universität München, 2018. 325 p.
8. Цалик С. Киев: конспект 1970-х. Київ : Варто, 2012. 384 с.
9. Ерофалов Б. 4 квартала: где это? Київ : А+С, 2017. № 3–4. С. 120–133.
10. Анісімов О. Розуміти постмодернізм: північні квартали Подолу. Київ : Місто: історія, культура, суспільство, 2019, № 6. С. 5–25.
11. Jencks Ch. The Language of Post-Modern Architecture. New York : Rizzoli, 1977. 104 p.
12. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція. Київ : Основи, 2004. 230 с.
13. Jencks Ch. 13 Propositions of Post Modern Architecture. Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture. Chichester : Wiley-Academy, 1997. P. 131–132.
14. Французькі мотиви у київських реаліях. Новини. BigBoard. URL: <https://www.bigboard.ua/uk/news>.
15. 1964–1971: The Beginnings. History. JCDecaux. URL: <https://www.jcdecaux.com/group/history>.
16. #225734 Сітілайт. IDMedia. URL: <https://idmedia.ua/ua/board/225734>.
17. Bazán B. El cartel desterrado. Pioneros del cartel valenciano y escena contemporánea. Libro de Actas del II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales. Valencia : Universitat Politècnica de València, 2011. С. 241–254.

References:

1. Patton, M. (1993). *Statements in Stone: Monuments and Society in Neolithic Brittany*. Routledge.
2. Eguizábal, R. (1998). *Historia de la publicidad*. Editorial Eresma & Celeste Ediciones.
3. Mazur, V. (2017). Kyiv's kaya afishnaya tumba [Kyiv Advertising Column]. Bloknot Kiyarina. LiveJournal. <https://kievlyanin2015.livejournal.com/46794.html>
4. Reichwein, S. (1980). *Die Litfaßsäulen: die 125jährige Geschichte eines Straßenmöbels aus Berlin*. Presse- und Informationsamt des Landes Berlin.
5. Seewang, L. (2017). Ernst Litfaß and the Trickle-Down Effect. *AA Files*, 75, 45–57.
6. LOEWE emergenCITY. (2025). Aufbau Litfaßsäule 4.0. <https://www.youtube.com/watch?v=qS1KIvhl7w>
7. Beyer, G. (2018). *Interactive Advertising Displays: Audience Behavior Around Interactive Advertising Columns, Life-size Screens and Banner Displays*.
8. Tsalik, S. (2012). Kiyev: konspekt 1970-kh [Kyiv: A Note from the 1970s]. Varto. [in Russian]
9. Erofalov, B. (2017) 4 kvartala: gde eto? [4 Quarters: Where is it?]. A+S, 3–4, 120–133. [in Russian]
10. Anisimov, O. (2019) Rozumity postmodernizm: pivnichni kvartaly Podolu [Understanding Postmodernism: Northern Quarters of Podil]. *Misto: istoriya, kul'tura, suspil'stvo*, 6, 5–25. [in Ukrainian]
11. Jencks, Ch. (1977) *The Language of Post-Modern Architecture*. Rizzoli.
12. Baudrillard, J. (2004) *Symulyakry i symulyatsiya* [Simulacra and Simulation]. *Osnovy*. [in Ukrainian]
13. Jencks, Ch. (1997) 13 Propositions of Post Modern Architecture. In *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture* (pp. 131–132). Wiley-Academy.
14. BigBoard. (2020). French motives in Kyiv realities. News. BigBoard. <https://www.bigboard.ua/en/news>
15. JCDecaux. (2021). 1964–1971: The Beginnings. History. JCDecaux. <https://www.jcdecaux.com/group/history>
16. IDMedia. (2026). #225734 Sitilayt [#225734 Citylight]. IDMedia. <https://idmedia.ua/ua/board/225734> [in Ukrainian]
17. Bazán, B. (2011). El cartel desterrado. Pioneros del cartel valenciano y escena contemporánea. In *Libro de Actas del II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales* (pp. 241–254). Universitat Politècnica de València.

Дата першого надходження статті до видання: 12.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 09.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 01.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 75.052:7.012:39(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.1.8>

Гетьман Оксана Павлівна,

доктор філософії у газузі Освіта/Педагогіка,

доцент кафедри дизайну і медіавиробництва

ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

ORCID ID: 0000-0002-5758-9683

oksana.gethman@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ВИВЧЕННЯ КОЛОРИСТИЧНИХ РІШЕНЬ ПРИРОДНИХ ЕЛЕМЕНТІВ УКРАЇНСЬКИХ ОРНАМЕНТАЛЬНИХ МОТИВІВ

У статті здійснено комплексне дослідження колористичних рішень природних елементів у традиційних українських орнаментальних мотивах як важливого складника національної художньої культури. Розглянуто специфіку формування кольорової мови українського народного мистецтва, зумовлену взаємодією природного середовища, історичних умов, світоглядних уявлень та естетичних ідеалів народу. Особливу увагу приділено ролі природних образів – рослинних, тваринних, стихійних і космогонічних – у створенні орнаментальних композицій та їхньому впливу на вибір і поєднання кольорів.

Проаналізовано основні колористичні системи традиційних орнаментів різних регіонів України, виявлено домінування певних тональних груп та їхню символіку. Висвітлено значення базових кольорів (червоного, чорного, білого, синього, жовтого, зеленого) як носіїв сакральних, обрядових та емоційно-образних смислів. Окреслено закономірності використання кольорових контрастів, нюансних переходів, ритмічних повторів і акцентів, що забезпечують цілісність, гармонійність і виразність орнаментальної композиції. Доведено, що традиційна українська орнаментика ґрунтується на глибокому розумінні колористичної рівноваги та природної гармонії.

У статті також розкрито художньо-естетичну функцію кольору як засобу формування емоційного впливу твору, підкреслення його змістової структури та посилення символічного значення образів. Наголошено на актуальності осмислення традиційних колористичних рішень у контексті сучасного дизайн-проектування, де народна спадщина виступає важливим джерелом творчого натхнення та ідейної автентичності.

Обґрунтовано значення таких завдань для формування колористичної компетентності майбутніх дизайнерів, розвитку здатності свідомо бачити, аналізувати й творчо відтворювати колірні рішення з урахуванням їхнього емоційного, символічного та культурного контексту. Доведено, що системне звернення до української орнаментальної традиції сприяє формуванню професійного мислення дизайнерів і збереженню національної художньої ідентичності в сучасному візуальному середовищі.

Ключові слова: колористика, орнамент, природні мотиви, українське декоративне мистецтво, художня освіта.

Hetman Oksana. FEATURES OF STUDYING COLOR SOLUTIONS OF NATURAL ELEMENTS OF UKRAINIAN ORNAMENTAL MOTIFS

The article presents a comprehensive study of coloristic solutions of natural elements in traditional Ukrainian ornamental motifs as an important component of national artistic culture. The specifics of the formation of the color language of Ukrainian folk art, determined by the interaction of the natural environment, historical conditions, worldview concepts, and aesthetic ideals of the people, are examined. Particular attention is paid to the role of natural images-plant, animal, elemental, and cosmogonic – in the creation of ornamental compositions and their influence on the choice and combination of colors.

The main coloristic systems of traditional ornaments from various regions of Ukraine are analyzed, and the dominance of certain tonal groups and their symbolism is identified. The significance of basic colors (red, black, white, blue, yellow, and green) as carriers of sacred, ritual, and emotional-imagery meanings is highlighted. The regularities of using color contrasts, nuanced transitions, rhythmic repetitions, and accents that ensure the integrity, harmony, and expressiveness of ornamental composition are outlined. It is proven that traditional Ukrainian ornamentation is based on a deep understanding of coloristic balance and natural harmony.

The article also reveals the artistic and aesthetic function of color as a means of shaping the emotional impact of a work, emphasizing its semantic structure, and enhancing the symbolic meaning of images. The relevance of interpreting traditional coloristic solutions in the context of contemporary design practice is emphasized, where folk heritage serves as an important source of creative inspiration and ideological authenticity.

The significance of these objectives for the formation of coloristic competence of future designers is substantiated, as well as for the development of the ability to consciously perceive, analyze, and creatively reproduce color solutions, taking into account their emotional, symbolic, and cultural context. It is proven that systematic engagement with the Ukrainian ornamental tradition contributes to the formation of designers' professional thinking and the preservation of national artistic identity in the modern visual environment.

Key words: coloristics, ornament, natural motifs, Ukrainian decorative art, art education.

Вступ. Український орнамент є невід'ємною складовою художньої культури нації, сформованої впродовж століть під впливом історичних, природних та духовних чинників. Він відображає не лише естетичні уподобання народу, а й його світогляд, систему цінностей, уявлення про гармонію світу та місце людини в ньому. Орнаментальні композиції виступають своєрідною візуальною мовою, через яку передаються традиції, символи та культурна пам'ять поколінь.

Однією з ключових складових орнаментального твору є колористичне рішення, яке значною мірою визначає художню виразність і цілісність композиції. Колір у народному мистецтві ніколи не є випадковим: він несе символічне навантаження, підсилює ритм орнаменту та впливає на емоційне сприйняття образу. Як важливий компонент художньої мови, колір формує настрій твору, підкреслює його смислові акценти та сприяє розкриттю ідейного змісту, що особливо яскраво проявляється в традиційному українському орнаменті.

Серед поширених мотивів українського орнаменту провідне місце посідають елементи природи – квіти, листя, ягоди, плоди, птахи та інші образи, тісно пов'язані з аграрною культурою й народними уявленнями про життя, родючість і безперервність буття. Саме ці мотиви створюють візуальний ритм композиції та забезпечують колірну гармонію, де кожен відтінок має своє символічне та декоративне значення.

Актуальність дослідження зумовлена потребою системного осмислення колористичних особливостей традиційного українського орнаменту, а також необхідністю збереження й переосмислення цих знань

у контексті сучасної культури. Ґрунтовне вивчення колористики народного орнаменту є важливим для ефективного використання його художніх принципів у сучасних освітніх практиках з дизайну та образотворчого мистецтва, сприяючи формуванню національної ідентичності та творчого мислення майбутніх фахівців.

Матеріали та методи. Для дослідження використано зразки українського декоративно-ужиткового мистецтва: вишивки, тканини, розписи з регіональних етнографічних колекцій.

Методи дослідження включали:

1. Формальний аналіз – вивчення композиційної та колірної структури мотивів.
2. Порівняльний аналіз – визначення відмінностей у колористиці різних регіонів України.
3. Педагогічний аналіз методик – дослідження ефективності навчання колористики за допомогою автентичних мотивів.
4. Семіотичний підхід – інтерпретація символічного значення кольору у традиційному орнаменті.

Результати та обговорення

1. Колір як семіотичний і художньо-образний компонент українського орнаменту. Проведене дослідження підтвердило, що колір у традиційному українському орнаменті виступає не лише візуальним засобом декорування, а й складною семіотичною системою, здатною передавати світоглядні уявлення, культурні коди та ціннісні орієнтири народу. Колористичні рішення формувалися протягом тривалого історичного періоду в умовах тісної взаємодії людини з природним середовищем, що зумовило їхню органічність і символічну сталість.

Колір у структурі орнаменту виконує кілька взаємопов'язаних функцій: естетичну, символічну, комунікативну та емоційно-психологічну. Саме завдяки кольору орнамент набуває здатності впливати на сприйняття, викликати певні емоції та асоціації, а також слугувати носієм сакральних смислів. У цьому контексті українська орнаментика демонструє глибоке розуміння ролі кольору як універсальної мови художнього мислення.

Особливого значення набуває символіка базових кольорів. Червоний колір є одним із найдавніших і найпоширеніших у народному мистецтві. Він асоціюється з життєвою силою, енергією, кров'ю, любов'ю та захистом, тому часто використовується як домінуючий або акцентний. У традиційних вишивках і розписах червоний колір виконує апотропейну функцію, тобто покликаний оберігати людину та простір від негативних впливів.

Зелений колір символізує природу, родючість, молодість і безперервність життя. Його використання пов'язане з рослинними мотивами, які уособлюють ідею зростання, оновлення та гармонії з навколишнім світом. Синій колір асоціюється з водною стихією та небесним простором, уособлюючи спокій, глибину, духовність і внутрішню рівновагу.

Жовтий колір, пов'язаний із сонячним світлом, теплом і достатком, надає орнаментам життєствердного звучання та підкреслює позитивну енергетику композиції.

Таким чином, колір у традиційному українському орнаменті є багаторівневим художнім інструментом, який поєднує в собі естетичну виразність і глибокий символічний зміст [5; 11].

2. Колористична організація природних мотивів в орнаментальних композиціях. Результати аналізу орнаментальних зразків різних регіонів України засвідчили, що природні мотиви – рослинні, тваринні, стихійні – відіграють ключову роль у формуванні колористичної структури орнаменту. Саме через образи квітів, листя, ягід, птахів і дерев реалізується зв'язок між людиною та природою, що знаходить відображення у виборі та поєднанні кольорів (рис. 1).

Колористична організація природних мотивів ґрунтується на принципах контрасту та комплементарності. Найбільш поширеним є поєднання червоного і чорного, яке створює виразний візуальний ритм і підсилює декоративність композиції. Чорний колір у цьому контексті виконує функцію фону або графічного каркасу, що підкреслює форму й насиченість основних кольорів.

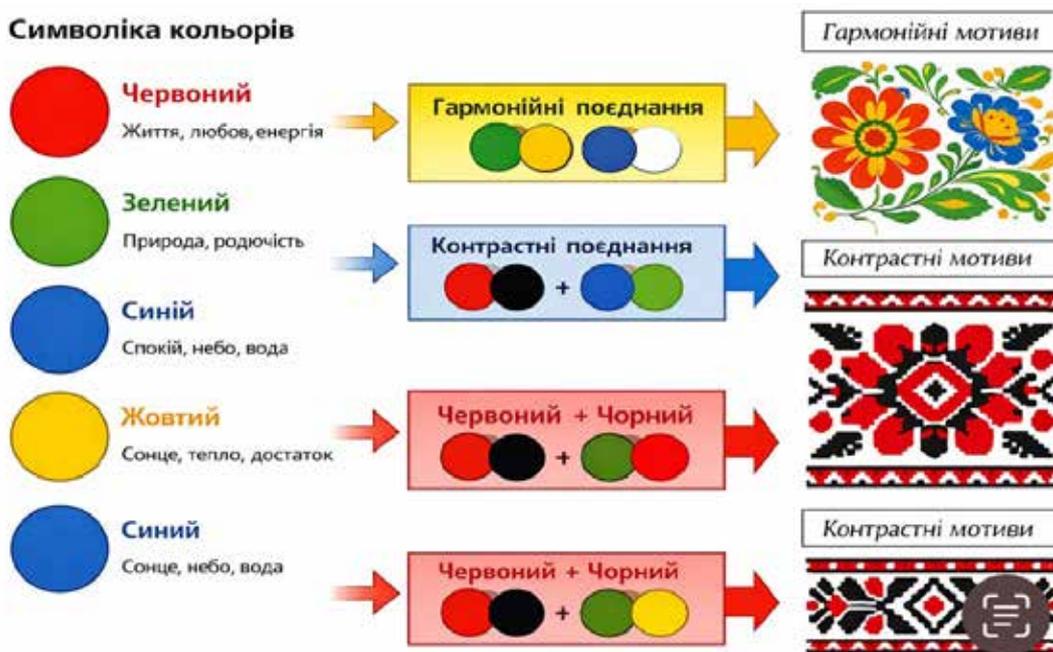


Рис. 1. Символіка кольорів

Поєднання зеленого з жовтим і синім характерне для зображення рослинних елементів і пов'язане з природними асоціаціями – травою, листям, сонячним світлом і небом. Такі колористичні комбінації створюють відчуття природної гармонії, м'якості та пластичності форм. Водночас використання контрастних акцентів дозволяє уникнути монотонності та забезпечує динаміку орнаментального ритму.

Важливою особливістю є ритмічне повторення кольорових плям, яке формує цілісність композиції та сприяє її візуальній рівновазі. Нюансні переходи між відтінками використовуються для пом'якшення контрастів і створення гармонійного колористичного середовища. У результаті орнамент сприймається як завершена система, де кожен елемент підпорядкований загальній художній ідеї [3; 6].

3. Регіональні особливості колористичних систем українського орнаменту. Дослідження регіональних орнаментальних традицій показало, що колористичні рішення мають чітко виражені локальні особливості, зумовлені природними умовами, історичними обставинами та культурними контактами. Так, для центральних і східних регіонів України характерне домінування червоно-чорної гами, яка вирізняється контрастністю та лаконічністю.

У західних регіонах, зокрема на Гуцульщині та Буковині, спостерігається більша насиченість палітри, використання жовтих, зелених, синіх і коричневих відтінків, що створює багатоколірні, динамічні композиції. Південні регіони відзначаються світлішою тональністю, активним застосуванням жовтих і блакитних кольорів, що відображає природні та кліматичні особливості.

Таке різноманіття колористичних систем свідчить про гнучкість української орнаментальної традиції та її здатність адаптуватися до різних культурних і природних контекстів, зберігаючи при цьому спільну символічну основу [4; 10].

4. Художньо-естетична роль кольору та його емоційний вплив. Отримані результати дозволяють стверджувати, що колір

у структурі орнаменту відіграє провідну роль у формуванні емоційного впливу твору. Завдяки продуманим колористичним рішенням орнамент здатний викликати почуття гармонії, спокою, радості або урочистості. Колір підсилює образність мотивів, акцентує смислові вузли композиції та сприяє глибшому емоційному сприйняттю.

Емоційний вплив кольору посилюється через поєднання контрастних і нюансних співвідношень, а також через ритмічну організацію кольорових елементів. У цьому контексті український орнамент демонструє високий рівень художньої культури та інтуїтивного розуміння законів колористики [9; 11].

5. Методика вивчення колористичних рішень у сучасному навчальному процесі. Аналіз педагогічного аспекту проблеми засвідчив, що вивчення колористики на основі українського орнаменту є ефективним засобом формування професійних компетентностей майбутніх дизайнерів і художників. Методика навчання має базуватися на поєднанні теоретичного аналізу та практичної діяльності.

Важливим етапом є робота з автентичними зразками орнаменту, що передбачає аналіз тональних груп, символіки кольору, принципів композиційної організації. Практичні завдання з відтворення орнаментальних мотивів у традиційних і цифрових техніках сприяють закріпленню знань і розвитку колористичного мислення.

Колірні експерименти та створення сучасних інтерпретацій традиційних мотивів дозволяють студентам усвідомити потенціал народної спадщини як джерела творчого натхнення [7; 11]. Порівняльний аналіз традиційних і сучасних моделей формує здатність критично осмислювати колористичні рішення та адаптувати їх до актуальних дизайнерських завдань.

6. Узагальнення результатів. Підсумовуючи результати дослідження, можна стверджувати, що колористичні рішення природних елементів українського орнаменту є цілісною системою, що поєднує естетичні, символічні та культурні аспекти. Системне звернення до орнаментальної традиції

сприяє не лише збереженню національної художньої ідентичності, а й формуванню професійного мислення та колористичної культури майбутніх дизайнерів у сучасному візуальному середовищі.

Висновки. Колористичні рішення природних елементів в українських орнаментах ґрунтуються на гармонійному поєднанні кольорової символіки та композиційних принципів, що забезпечує художню цілісність, виразність і змістову наповненість орнаментального твору. Колір у традиційному мистецтві виступає не лише декоративним елементом, а й носієм культурних, світоглядних та емоційно-образних смислів.

Використання автентичних орнаментальних мотивів і традиційних колористичних схем у процесі навчання дизайну сприяє формуванню професійної компетентності студентів, розвитку їхньої художньо-творчої

майстерності, образного мислення та здатності до усвідомленого використання кольору в проєктній діяльності.

Методичне включення колористичного аналізу українських орнаментів у навчальний процес забезпечує ефективне поєднання теоретичних знань і практичних навичок роботи з кольором, сприяє системному засвоєнню закономірностей кольоропоєднань та підвищує рівень професійної підготовки майбутніх дизайнерів.

Перспективи подальших досліджень. Перспективним напрямом подальших досліджень є розробка комплексних методичних матеріалів, візуальних посібників, схем колористичних поєднань та інтерактивних навчальних завдань для поглибленого вивчення колористики на основі традиційних українських орнаментів з урахуванням сучасних освітніх і цифрових технологій.

Література:

1. Антонович Д. Українське мистецтво. Київ : Либідь, 1993. 336 с.
2. Білецький П. О. Українське народне мистецтво. Київ : Мистецтво, 1987. 247 с.
3. Бондаренко Г. П. Орнамент українського народного мистецтва. Київ : Наукова думка, 2008. 192 с.
4. Гаврилюк Н. К. Символіка кольору в українській традиційній культурі. Народна творчість та етнологія. 2015. № 2. С. 45–53.
5. Ковальчук О. В. Колористика в системі художньо-професійної підготовки дизайнерів. Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2016. 220 с.
6. Селівачов М. Р. Українська народна орнаментика XIX–XX століть. Київ : Артанія Нова, 2009. 304 с.
7. Чепелик В. В. Теорія орнаменту в українському мистецтві. Київ : Академія, 2011. 198 с.

References:

1. Antonovych, D. (1993). *Ukrainske mystetstvo* [Ukrainian art]. Kyiv, Ukraine: Lybid.
2. Biletskyi, P. O. (1987). *Ukrainske narodne mystetstvo* [Ukrainian folk art]. Kyiv, Ukraine: Mystetstvo.
3. Bondarenko, H. P. (2008). *Ornament ukrainskoho narodnoho mystetstva* [Ornament of Ukrainian folk art]. Kyiv, Ukraine: Naukova dumka.
4. Havryliuk, N. K. (2015). *Symvolika koloru v ukrainskii tradytsiinii kulturi* [Symbolism of color in Ukrainian traditional culture]. *Narodna tvorchoist' ta etnologiiia*, (2), 45–53.
5. Kovalchuk, O. V. (2016). *Kolorystyka v systemi khudozhno-profesiinnoi pidhotovky dyzaineriv* [Coloristics in the system of artistic-professional training of designers]. Kyiv, Ukraine: NPU imeni M. P. Drahomanova.
6. Selivachov, M. R. (2009). *Ukrainska narodna ornamentiika XIX–XX stolitt'* [Ukrainian folk ornamentation of the 19th–20th centuries]. Kyiv, Ukraine: Artania Nova.
7. Chepelyk, V. V. (2011). *Teoriia ornamentu v ukrainskomu mystetstvi* [Theory of ornament in Ukrainian art]. Kyiv, Ukraine: Akademiia.

Дата першого надходження статті до видання: 06.01.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 02.02.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 01.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 655.533:7.038.17

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.1.9>**Гомзяк Анжела,**

аспірант, асистент кафедри візуального дизайну і мистецтва

Інституту архітектури та дизайну

Національного університету «Львівська політехніка»

ORCID ID: 0000-0003-3321-2336

anzhela.m.homziak@lpnu.ua

**ФЛОРОМОРФНІ МОТИВИ АР ДЕКО В ГРАФІЦІ
УКРАЇНСЬКИХ ПЕРІОДИЧНИХ ВИДАНЬ ЛЬВОВА
МІЖВОЄННОГО ПЕРІОДУ ХХ СТОЛІТТЯ**

У статті розкрито особливості флороморфних мотивів у графіці українських періодичних видань Львова міжвоєнних десятиліть. Досліджено графіку з метою виявлення флороморфних мотивів, класифікації та аналізу підходів до їх стилізації. Розглянуто основні композиційні рішення властиві українській графіці Львова у контексті стилістики ар деко. Запропоновано типологію флороморфних мотивів, що включає: декоративні орнаментальні мотиви (орнаментальна графіка на обкладинках, заставки постійних рубрик, віньєткоподібні композиції), мотиви реалістичного ілюстративного характеру (наочні, часто сюжетні ілюстрації до рубрик, рецептів, реклами), стилізовані мотиви в складі сюжетних композицій (в складі графіки на обкладинках, ілюстрацій до літературних творів, сатиричних карикатур, пейзажних заставок), мотиви в рекламній графіці (товарні знаки зокрема) та мотиви на титульних графічних заставках газет та обкладинках журналів. Розкрито художньо-образну мову М. Бутовича в графіці обкладинок «Нової хати». Встановлено авторство графічних творів Галини Мазепи, Омеляна Ліщинського та Василя Дядинюка у виданнях «Нова хата» та «Сільський господар». В результаті аналізу графіки з'ясовано, що флороморфні мотиви виступають невід'ємною складовою візуальної мови української періодики Львова того часу, а запропонована типологія дає змогу простежити специфіку формотворчих засобів залежно від функціонального призначення графіки в структурі видання, підкреслюючи її переважаюче декоративно-структурне чи функціонально-тематичне призначення в українській періодиці Львова міжвоєнного періоду ХХ століття.

Ключові слова: періодичні видання, флороморфні мотиви, графіка, ар деко, композиційні засоби, стилізація, візуальне мистецтво.

**Homziak Anzhela. FLOROMORPHIC ART DECO MOTIFS IN THE GRAPHIC ART OF
UKRAINIAN PERIODICALS PUBLISHED IN LVIV DURING THE INTERWAR PERIOD OF
THE TWENTIETH CENTURY**

This article reveals the particularities of floromorphic motifs in the graphic art of Ukrainian periodical publications in Lviv during the interwar decades. The graphic art was examined in order to identify floromorphic motifs, classify them, and analyze approaches to their stylization. The principal compositional solutions characteristic of Ukrainian graphic art in Lviv are considered in the context of Art Deco stylistics. A typology of floromorphic motifs is proposed, which includes: decorative ornamental motifs (ornamental graphic art on covers, headpieces for recurring sections, vignette-like compositions); motifs of a realistic illustrative nature (clear, often narrative illustrations for sections, recipes, advertisements); stylized motifs within narrative compositions (as part of cover graphic art, illustrations for literary works, satirical cartoons, landscape headpieces); motifs in advertising graphic art (including trademarks); and motifs on the title graphic headpieces of newspapers and on magazine covers. The artistic visual language of M. Butovych in the graphic art of the covers of Nova Khata is revealed. The authorship of graphic works by Halyna Mazepa, Omelyan Lishchynsky, and Vasyl Dyadynyuk in the publications Nova Khata and Silskyi gospodar is established. As a result of the analysis of the graphic art, it was determined that floromorphic motifs constitute an integral component of the visual language of Ukrainian periodicals in Lviv at that time, and the proposed typology makes it possible to trace the specificity of formative means depending on the functional purpose of graphic art within the structure of the publication, emphasizing its prevailing decorative-structural or functional-thematic role in Ukrainian periodicals of Lviv in the interwar period of the twentieth century.

Key words: periodical publications, floromorphic motifs, graphic art, Art Deco, compositional means, stylization, visual art.

Вступ. У комплексному дослідженні графіки періодичних видань Львова міжвоєнного періоду ХХ століття актуальною залишається потреба типізації зображальних мотивів, зокрема флороморфних, які досі недостатньо опрацьовані у мистецтвознавчому дискурсі. Незважаючи на те, що окремі зразки графіки в періодиці Львова привертали увагу дослідників, питання типізації, стилістичного аналізу та функціонального значення флороморфних мотивів у структурі видання залишається не опрацьованим.

Мета статті – дослідити флороморфні мотиви в графіці періодичних видань Львова міжвоєнних десятиліть з ціллю їх виявлення, типізації та аналізу стилізаційних прийомів. А також розглянути основні композиційні рішення в контексті стилістики ар деко.

Методологія. У роботі застосовано системний підхід, що забезпечує комплексне вивчення досліджуваної проблеми, збір і критичний аналіз фактичних даних, спеціалізованих наукових матеріалів цього напрямку, а також їхню систематизацію відносно формування та застосування флороморфних форм у візуальному мистецтві та графічному дизайні. Для виявлення основних прийомів стилізації та композиційних особливостей використано метод аналізу. Крім того, застосовано образно-стилістичний метод для висвітлення стильових рис та відмінностей у вибраних зразках графіки.

Наукова новизна. Автором досліджено низку графічних об'єктів в українських періодичних виданнях Львова міжвоєнного періоду, проведено типізацію флороморфних мотивів та проаналізовано особливості використання формотворчих композиційних засобів стилістики ар деко у графіці. У дослідженні представлено раніше не опубліковані в мистецтвознавчому доробку зразки графіки у періодичних виданнях, авторства Галини Мазепа, Омеляна Ліщинського та Василя Дядинюка.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Основними джерелами при написанні статті стали наукові роботи, що досліджують періодику в міжвоєнній Галичині та, зокрема, українську періодику Львова

початку ХХ століття, наукові дослідження присвячені особливостям стилізації флороморфних орнаментів та підходів до стилізації біоморфних форм у галузях архітектури та промислового дизайну, а також архівні зразки української періодици.

Флороморфні форми дослідженні у вузькоспеціалізованих сферах таких як дизайн меблів, ювелірне мистецтво, дизайн костюма та більш комплексно в сфері архітектури чи в контексті народної орнаментики. В графіці поліграфічної продукції такі мотиви досліджено, зокрема, в упаковці, частково – у книжковій та журнальній обкладинці, проте комплексних досліджень цих мотивів у графіці українських періодичних видань немає.

Світлана Оборська аналізує принципи стилізації орнаментальних мотивів стилю модерн та їх символіку [5, с. 84–88]. В дослідженні орнаментальної стилізації модерну, що в більшості складалася з біоморфних мотивів, С. Оборська визначає такі основні принципи створення декоративного орнаменту як: «відповідність орнаментальної пластики стилеутворюючій лінії «удару батога» та створення композиції за законами динамічної рівноваги; створення орнаментальних композицій за законами статички; творча стилізація; орієнтування на органіку (нетипові органічні форми мохів, грибів, лишайників та ін.; збагачення традиційної орнаменталістики формами зів'язаних рослин, а також міфологічних, отруйних та підводних рослин; уподібнення до екзотичної стилізації Сходу». Також авторка підкреслює, що «ритмічний малюнок та кольорова гама в мистецтві модерну сповнені глибинним та багатозначним сенсом. Наприклад, викривлена лінія – провідний формоутворюючий засіб (так звана «лінія життя» – антитеза прямиї «лінії смерті»), оскільки в природі відсутні прями лінії» [5, с. 87].

Також дослідженню доцільності запозичення принципів стилізації природних форм з галузі архітектури та використанню таких принципів стилізації у графічному дизайні, присвячена стаття С. Ключко та О. Мазніченко [2, с. 4].

Результати. Якщо для модерну пряма лінія була символом «кінця» на противагу плавній, що символізувала життя, то для стилістики ар деко пряма лінія задавала напрям руху формам та символізувала вектор розвитку, а в українській графіці відображала стійкість та силу духу.

На відміну від модерну, ар деко не використовував так активно скрізь флороморфні мотиви, проте, вони займали важливе місце в графіці у більш жорсткій геометричній стилізації та структурності. Частіше без глибокого символізму, як декоративний засіб та для врівноваження композиції в структурі видання.

Ключко С. В., Мазніченко О. В. у своєму дослідженні зазначають: «Прийоми графічної стилізації мають доволі широкий спектр: від *декоративізації*, тобто часткового спрощення природної форми із збереженням об'єму та кольорів, до *формалізації* – абстрагування за допомогою геометричних фігур або криволінійних плям» [2, с. 3].

Якщо розглядати прийом *декоративізації* у стилізації флороморфних мотивів на окремих обкладинках періодики Львова міжвоєнного періоду (журнал «Нова хата»), то можна зауважити, що тут переважає цей принцип, проте, часто вже декоративні мотиви

з виробів народного ужиткового мистецтва (кераміки (рис. 1), килимів, рушників та ін.) формалізовані автором обкладинки в авторській манері та тенденціях стилістики ар деко.

Загалом рівні стилізації в графічних композиціях можуть мати напрямок від реалістично-декоративного трактування до геометрично-абстрактного. В графіці періодичних видань переважаючими є реалістично-впізнані силуети та декоративізація флороморфних мотивів.

Наприклад, зразок обкладинки журналу «Нова хата» (ч. 4, 1931 року) демонструє те, як, найімовірніше, автор обкладинки надихався розписами народного майстра кераміки Якова Бацуци (рис. 1, б), та професійно інтерпретував цей декоративний флороморфний мотив, засобом дзеркальної симетрії адаптував до композиції двовимірної площини обкладинки журналу (рис. 1, а).

В інших зразках обкладинок журналу «Нова хата» (рис. 2) автором графіки також використано засіб ідеально вибудованої дзеркальної симетрії. Пластика лінії, що своєю масивністю межує з прямою, увиразнює лаконізм композиції та її декоративність водночас. Шрифт, натхненний східною стилістикою письма, підтримує, формою масивних

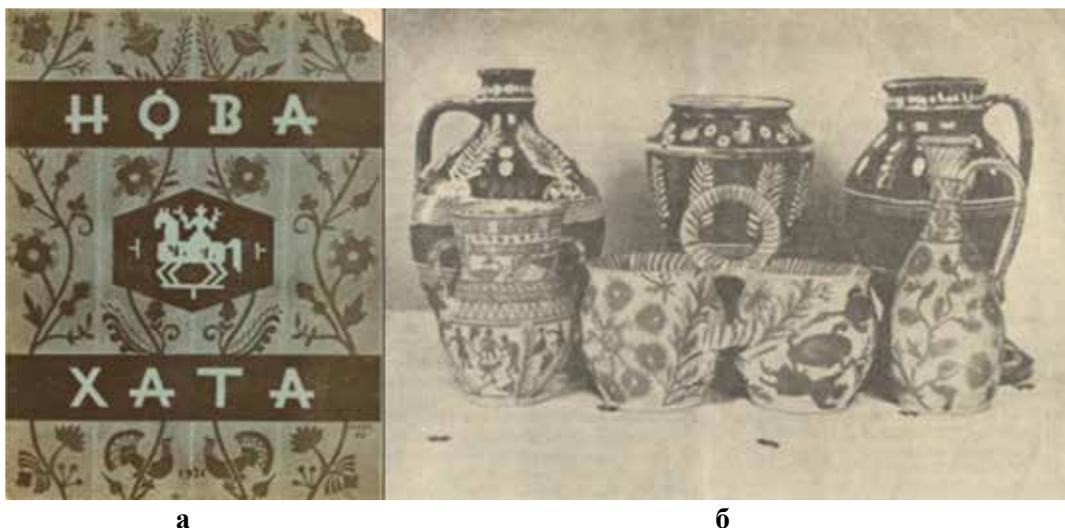


Рис. 1. а – флороморфні та зооморфні мотиви на обкладинці журналу «Нова хата». Автор Микола Бутович. Львів. 1931; б – Подільська кераміка. Фото з обкладинки журналу «Нова хата». Львів. 1929

Джерело: а – <https://archive.org/details/Nova-xata--1931--4/mode/2up?view=theater>; б – <https://archive.org/details/Nova-xata--1929--6/mode/2up>



Рис. 2. Флороморфні мотиви на обкладинках журналу «Нова хата». Автор Микола Бутович. Львів. 1925–1926 рр.

Джерело: <https://archive.org/details/Nova-xata--1925--3/mode/2up?view=theater>; <https://archive.org/details/Nova-xata--1925--4/mode/2up?view=theater>; <https://st.violity.com/auction/big/auctions/15/35/91/1/153591146.jpg>

горизонтальних штрихів, статичність композиції. Характерним мотивом, що об'єднує ці три обкладинки є «вазон», традиційний український флороморфний мотив, що найбільш широко представлений на рушниках у Центральних областях України. В орнаментиці рушників мотив дерева життя, вазона є філософським осмисленням категорії вічності – минулого, сучасного і майбутнього. В дослідженні Т. Кара-Васильєвої зазначено: «Мотив вазона з'являється в XVII–XVIII ст. як наслідок освоєння ренесансно-барокових мотивів з подальшою переробкою народним мистецтвом» [1, с. 293]. Але на відмінну від народної творчості, де майстри часто створювали різноманітні за малюнком, але однакові за візуальною вагою елементи, Бутович вдався до рафінованої дзеркальної симетрії.

Як підкреслює в своїй роботі О. Лагутенко: «Народному мистецтву притаманні певні канони і умовності, до чого прагнули і професійні майстри» [6, с. 50].

Микола Бутович детально аналізував надбання українського народного мистецтва, стилізував найцікавіші форми оздоблення та орнаментів у своїй авторській манері, контрастними графічними засобами флороморфні та, рідше, зооморфні мотиви до рафіновано-довершених художніх форм [4, с. 12]. Ці рафіновано-декоративні флороморфні мотиви працювали в синергії з характерною для ар деко контрастністю та чіткістю форм і ліній, урочистими зигзагоподібними нашаруваннями площин (рис. 3).

Цікавою для розгляду в контексті стилістики ар деко є обкладинка «Нової хати»

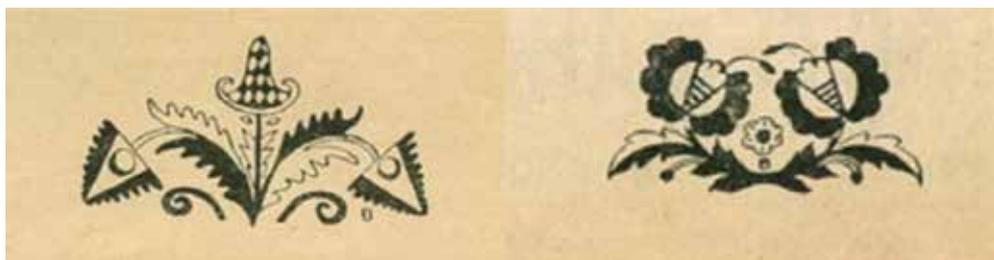


Рис. 3. Флороморфні віньсткоподібні композиції з журналу «Нова хата» (монограма автора «Б», найімовірніше М. Бутович). Львів. 1929, 1930

Джерело: <https://archive.org/details/Nova-xata--1930--9/page/n19/mode/2up>; <https://archive.org/details/Nova-xata--1929--6/page/n5/mode/2up>

1935 року (ч. 22), автором якої була Галина Мазепа. З огляду на характерні авторські риси графіки можна припустити, що автором віньєток, на яких знаходимо підпис «М», так само, як обкладинки, є Галина Мазепа (рис. 4). Стилзація образів поєднує риси примітиву з використанням ритмічних злагоджених повторів і контрастів лінії та плями характерних для ар деко.

Ще один приклад використання характерної дзеркальної симетрії знаходимо на

обкладинці часопису «Вогні» 1932 р. та календарі «Дніпро» 1933 р. авторства Петра Обалю. Попри статичну та симетричну загальну композицію обкладинки часопису «Вогні», кожна форма наділена внутрішньою динамікою. Автором застосована характерна для композиції в стилі ар деко ярусність форм. Пластика полум'я органічно поєднується з мотивами листя та динамічними стрілами (рис. 5). В обкладинках часописів «Вогні» та Календаря «Дніпро» використано



Рис. 4. Обкладинка журналу «Нова хата». Автор Галина Мазепа. Львів. 1935. Справа віньєткоподібні композиції авторки з журналу «Нова хата». 1934, 1938 рр.

Джерело: <https://archive.org/details/Nova-xata--1935--22/mode/2up>; <https://archive.org/details/Nova-xata--1934--13-14/page/10/mode/2up>; <https://archive.org/details/Nova-xata--1938--3/page/n3/mode/2up>



Рис. 5. Обкладинка часопису «Вогні» та Календаря «Дніпро». Авт. Петро Обаль. Львів. 1932

Джерело: <https://avr.org.ua/viewDoc/21608>; <https://elib.nlu.org.ua/mobile/#/view/10706>

авторський впізнаваний шрифт з характерною динамічною літерою «Д», який Петро Обаль адаптує під загальну композицію окремого видання.

Окремим типом є стилізовані флороморфні мотиви в графіці для оформлення рубрик кулінарії, рецептів, проте вони не є достатньо цінними для дослідження, оскільки така графіка мала реалістичний характер та лише наочно ілюструвала зміст. Зрідка, трапляються стилізовані декоративні зображення городини трактовані лінією та крапкою (рис. 6 б). Тотожний реалістичний спосіб трактування часто знаходимо в графіці постійних рубрик (рис. 7) періодичних видань.

На рис. 8 представлено графічні заставки з періодики, а саме пейзажні композиції. Такі композиції мають переважаюче реалістичне трактування, проте часто

простежуються стилізаційні прийоми на межі стилістики сецесії та ар деко. На рис. 8 а) форми ялин лаконічні, спрощені, симетрично організовані відносно умовної осі – хатини. Наступна графічна композиція характеризується декоративністю, ритмічною організацією контрастних флороморфних форм. Ці флороморфні мотиви гіперболізовані, чим підкреслюють красу весняних садів. Невідомому нам автору композиції в такому мінімальному форматі вдалося сповна відтворити візуальний образ українського села навесні. Більш стилізованим та площинним варіантом пейзажної заставки є графіка з журналу «На сліді» (рис. 8 в) у виконанні Якова Гніздовського. Автор використав контраст темної плями та тонкої лінії, а для передачі форм дерев використав геометризовані лінійні форми замкнені і відкриті, чим урізноманітнив композицію.



Рис. 6. а – графічна заставка до «Сільського господаря» у виконанні Святослава Гординського; б – графічна флороморфна композиція від Омеляна Ліщинського до теми соління городини

Джерело: <https://violity.com/ua/113928057-lviv-1937-silskij-gospodar-red-vgen-hraplivij>; <https://archive.org/details/Novaxata--1934--9/page/n13/mode/2up?view=theater>



Рис. 7. Графіка постійних рубрик з часопису «Сільський господар». Авт. Василь Дядинок. Львів. 1930-ті

Джерело: <https://e.tsdahou.archives.gov.ua/file-viewer/127742#file-674961>

Іншим типом флороморфних мотивів в періодиці були авторські графічні віньеткоподібні композиції (рис. 3, 4, 9). Такі мініатюрні композиції створювались за принципом дзеркальної симетрії або фризу. Вони збагачували оформлення, підкреслювали ексклюзивність видання, на відміну від каталожних кліше. Авторами таких вставок, які знаходимо в періодиці Львова (1919–1939) були: Ковжун, Бутович, Лісовський, Мазепа та ін.

Красу флороморфної форми вмiло розкривають в своїх роботах Роберт Лісовський та Павло Ковжун. Графіка віньеткоподібних композицій 20-х років є ближчою стилістично до модерну, необароко, але флороморфні форми трансформуються, стаючи більш

геометризованими, завитки – спрощеними, зазвичай загальну композицію вибудовувано за характерним для української традиції та стилістики ар деко, зокрема, засобом чіткої дзеркальної симетрії [3, с. 127]. Найчастіше тяга до барокових форм завитків листя проявлялась в графіці, що змальовувала історичні, визвольні події, зокрема через ремінісценції гетьманщини у графічних образах. Такі віньеткоподібні композиції повторюються в різних номерах та різних виданнях суміжно з авторськими ілюстраціями на обкладинці видання.

Останнім досліджуваним типом флороморфних мотивів в періодиці є мотиви використані в фірмових знаках та в оформленні рекламної графіки (рис. 10). Зазвичай такі мотиви мають декоративний характер,



Рис. 8. а – графічна заставка у виданні «Альманах «Нового часу». Львів. 1938. Авт. Едвард Козак; б – господарсько-кооперативний часопис, 1937, ч. 18–19. Авт. невідомий; в – журнал пластового юнацтва «На сліді», вересень 1936р., ч. 8. Авт. Яків Гніздовський

Джерело: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_ir/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=ELIB&P21DBN=ELIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=00006820; <https://e.tsdahou.archives.gov.ua/file-viewer/127712#file-669247>; <https://100krokviv.info/wp-content/uploads/2012/06/IMG8932.jpg>



Рис. 9. Флороморфні віньеткоподібні композиції на сторінках журналу сатири й гумору «Маски». Авт. Павло Ковжун. Львів. Рік видання 1923 р.

Джерело: <https://e.tsdahou.archives.gov.ua/file-viewer/127728#file-672823>



Рис. 10. Флороморфні та зооморфні мотиви: а – Українські вісті: щоденник Р. 3, число 70 (31 березня, 1937). Авт. невідомий; б – Українські вісті: щоденник Р. 5, число 136 (16 березня, 1939) Авт. невідомий

Джерело: <https://polona.pl/item-view/874a77f5-329e-417f-93af-540c14687887?page=3>; <https://polona.pl/item-view/b0b3e9a0-2bb8-4f76-9156-5f5fff47aef7?page=3>

зведені в пластиці до контрастної плями, монотонної лінії, чи контрастному поєднанні плями та лінії.

Висновки. Дослідження показало, що основними прийомами в графічних композиціях українських періодичних видань Львова, де переважають флороморфні мотиви, є статика та симетрія.

В результаті аналізу українських періодичних видань Львова міжвоєнного періоду встановлено, що флороморфні мотиви у графіці є невід'ємною складовою візуальної художньої мови. Джерелом натхнення для львівських митців у графіці українських періодичних видань міжвоєнного періоду часто виступали українські народні декоративно-ужиткові вироби, сприяючи пошуку нових, але зрозумілих на рівні культурного коду форм, через творче переосмислення традиційних декоративних флороморфних мотивів.

Серед загальної маси досліджуваної графіки в структурі видань, переважаючим є реалістичне трактування флороморфних мотивів, а на обкладинках найбільше проявляється стилістика ар деко, часто на межі з сецесійним трактуванням та зверненням до барокових форм.

Флороморфні мотиви в графіці української періодики Львова можна розділити на такі типи:

– декоративні орнаментальні мотиви (орнаментальна графіка на обкладинках, заставки постійних рубрик, віньєткоподібні композиції) – використаний прийом декоративізації та формалізації;

– мотиви реалістичного ілюстративного характеру (наочні, часто сюжетні ілюстрації до рубрик, рецептів, реклами, заставки пейзажного характеру) – реалістичне трактування, рідше використаний прийом декоративізації;

– стилізовані мотиви в складі сюжетних композицій (в складі графіки на обкладинках, ілюстрацій до літературних творів, сатиричних карикатур) – реалістичне трактування, символічно-образне, рідше використаний прийом декоративізації;

– мотиви в рекламній графіці (товарні знаки зокрема) та мотиви на титульних графічних заставках газет та обкладинках журналів – використаний прийом декоративізації та формалізації.

Як наслідок, запропонована типологія мотивів дає змогу простежити специфіку образотворчих засобів залежно від функціонального призначення графіки, підкреслюючи її декоративно-структурне чи функціонально-тематичне спрямування у періодиці того часу. Стилiстика ар деко найбільше проявилася в графіці обкладинок.

Встановлено, що особливістю художньо-образної графічної мови М. Бутовича в графіці обкладинок «Нової хати» є детальний аналіз надбання українського народного мистецтва та інтерпретація найцікавіших елементів оздоблення та орнаментів, в авторській манері контрастними графічними засобами флороморфних та, рідше, зооморфних мотивів до рафіновано-довершених художніх форм.

В перспективі подальших досліджень доцільним є порівняльне вивчення українських видань Львова з періодикою Європи для виявлення спільних і відмінних рис у формуванні візуальної мови та впливів міжнародних стилістичних течій. Окремий напрям досліджень може бути присвячений індивідуальним авторським стилям художників-графіків, зокрема глибшому аналізу їхніх творчих методів і джерел натхнення.

Література:

1. Кара-Васильєва Т. Історія Української вишивки / Тетяна Кара-Васильєва. К.: Мистецтво, 2008. С. 464.
2. Ключко С., Мазніченко О. Методи стилізації природних форм у графічному дизайні. *Технології та дизайн*. 2016. № 3 (20). С. 1–11. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/td_2016_3_17 (дата звернення: 20 лист. 2025).
3. Мельник О., Штець В., (2023). Графічна спадщина Р. Лісовського у львівських виданнях 1920-х років. *Текст і образ*. 2023. С. 124–134.
4. Микола Бутович. Монографія. Нью-Йорк. Слово. 1956. С. 65.
5. Оборська С. Специфіка орнаментальної стилізації декору стилю модерн. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 1. С. 84–88. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2020_1_18 (дата звернення: 20 лист. 2025).
6. Нариси з історії українського дизайну ХХ століття [Текст] : зб. ст. / Нац. акад. мистец. України, Ін-т пробл. сучас. мистец. ; за заг. ред. акад. М. І. Яковлева. – К. : Фенікс, 2012. С. 254.

References:

1. Kara-Vasylyeva, T. (2008). *Istoriia ukrainskoi vyshyvky* [History of Ukrainian embroidery]. Kyiv, Ukraine: Mystetstvo. P. 464.
2. Kliuchko, S., & Maznichenko, O. (2016). *Metody stylizatsii pryrodnykh form u hrafichnomu dyzaini* [Methods of stylization of natural forms in graphic design]. *Tekhnolohii ta dyzain*. 3(20). 1–11. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/td_2016_3_17 [in Ukrainian].
3. Melnyk, O., & Shtets, V. (2023). *Hrafichna spadshchyna R. Lisovskoho u lvivskykh vydanniakh 1920-kh rokiv* [Graphic heritage of R. Lisovskyi in Lviv publications of the 1920s]. *Tekst i obraz*, P. 124–134.
4. Butovych, M. (1956). *Monohrafiia* [Monograph]. New York, NY: Slovo. P. 65.
5. Oborska, S. (2020). *Spetsyfika ornamentalnoi stylizatsii dekoru styliu modern* [Specific features of ornamental stylization of Art Nouveau decoration]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, (1), P. 84–88. http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2020_1_18
6. Yakovliev, M. I. (Ed.). (2012). *Narysy z istorii ukrainskoho dyzainu XX stolittia* [Essays on the history of Ukrainian design of the 20th century]. Kyiv, Ukraine: Phoenix.

Дата першого надходження статті до видання: 19.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 11.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 01.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

Григор'єва Валентина Борисівна,

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри рисунка, живопису та архітектурної графіки

Одеської державної академії будівництва та архітектури

ORCID ID: 0000-0003-3874-5617

Grigorjeva1624@odaba.edu.ua

ВПЛИВ ІННОВАЦІЙНИХ МЕТОДИК НАВЧАННЯ НА ФОРМУВАННЯ КОМПОЗИЦІЙНОГО МИСЛЕННЯ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ

Стаття присвячена впливу інноваційних методик навчання на формування композиційного мислення майбутніх дизайнерів. Мета статті на основі теоретичного аналізу та експериментального дослідження визначити ефективні методи та педагогічні засади формування і розвитку композиційного мислення як головної компетенції майбутнього фахівця; виявити рівні сформованості композиційного мислення в системі професійної підготовки; розробити та апробувати методика формування послідовної композиційної діяльності студентів-дизайнерів щодо вивчення загальних законів теорії і практики композиції, використовуючи евристичні та інноваційні методи навчання. Процес формування композиційних здібностей припускає єдність різних методичних підходів, натомість із різним ступенем співвідношення навчальної та творчої діяльності на різних етапах як художньої так і проектної діяльності. Навчання передбачає серйозне вивчення теоретичних та практичних засад композиції, вичленення формальної сторони побудови композиційної форми, оволодіння навичками композиційної діяльності на прикладі спрощених зразків складної структури, доведення цієї форми до геометричних силуетів. Усвідомленні дії повинні бути спрямовані насамперед на вирішення суто композиційних категорій, що властиві процесу композиційного мислення, незалежно від жанру, теми, стилістичного напрямку художнього твору чи дизайнерського проекту (рівновага, композиційний центр, композиційна схема, підпорядкування другорядних елементів композиції композиційному центру, ритм і таке інше). Наукова новизна: розкрито педагогічні засади формування композиційного мислення студентів-дизайнерів та дидактичні принципи їх навчання; виявлено рівні сформованості композиційного мислення в системі професійної підготовки; розроблено та апробовано експериментальну методика формування композиційного мислення студентів інноваційними засобами. Практична значущість полягає у можливості використання результатів дослідження при розробці та вдосконаленні програм і методики формування композиційного мислення інноваційними засобами навчання в художній підготовці дизайнерів, на творчих факультетах художніх вишів та коледжів, в системі перепідготовки викладачів шкіл.

Ключові слова: композиційне мислення, закони композиції, інноваційні методики навчання, дизайнерська освіта.

Hryhorieva Valentyna. THE IMPACT OF INNOVATIVE TEACHING METHODS ON THE FORMATION OF COMPOSITIONAL THINKING IN FUTURE DESIGNERS

The article examines the impact of innovative teaching methods on the formation of compositional thinking in future designers. Based on theoretical analysis and experimental research, the study aims to identify effective methods and pedagogical principles for developing compositional thinking as a core competence of a future specialist. The research identifies the levels of compositional thinking proficiency within the professional training system. Furthermore, it develops and tests a methodology for forming sequential compositional activities among design students, focusing on the general laws of composition theory and practice through heuristic and innovative teaching methods. The process of developing compositional abilities presupposes a synthesis of various methodological approaches, with varying ratios of educational and creative activities at different stages of artistic and project-based work. The training involves an in-depth study of the theoretical and practical foundations of composition, isolation of the formal aspects of compositional form construction, and mastery of compositional skills using simplified models of complex structures reduced to geometric silhouettes. Conscious actions should primarily be directed toward addressing purely compositional categories inherent in the process of compositional thinking,

regardless of genre, theme, or stylistic direction of an artwork or design project (e.g., balance, compositional center, compositional scheme, subordination of secondary elements to the center, rhythm, etc.). Scientific Novelty: the pedagogical foundations for developing the compositional thinking of design students and the didactic principles of their instruction have been revealed; the levels of compositional thinking formation within the professional training system have been identified; an experimental methodology for fostering students' compositional thinking through innovative tools has been developed and tested. Practical Significance: the findings can be applied to develop and enhance curricula and methods for building compositional thinking using innovative teaching tools in the artistic training of designers, within creative faculties of art universities and colleges, and in the system of teacher retraining.

Key words: *compositional thinking, laws of composition, innovative teaching methods, design education.*

Вступ. Проблема інновацій в освітній системі актуалізувалася після набуття Україною незалежності і обумовлена новими соціально-економічними перетвореннями, необхідністю докорінних змін в організації системи освіти, методології і технології організації педагогічного процесу та потребою підготовки нової плеяди науково-педагогічних та педагогічних кадрів; посиленням тенденції гуманітаризації змісту освіти. З'явилися нові виклики сучасності: воєнний стан, змішана форма навчання у школах, коледжах та ЗВО, які вплинули на якість професійної підготовки викладачів, їх спроможність забезпечити творчий, інноваційний підхід до реалізації творчого потенціалу студентів, так і на самих студентів, що стало серйозним іспитом для мистецької освіти. Необхідність впровадження інновацій в навчальний процес стали актуальним і необхідним чинником подальшого збереження традиційної спадщини української мистецької освіти і розробка нових педагогічних технологій розкриття і формування особистих творчих здібностей майбутніх фахівців.

Знаходячись п'ятий рік у воєнному стані, мистецька освіта потребує безперервного вдосконалення методів формування композиційного мислення студентів на принципово новій основі, в умовах не тільки цілеспрямованого педагогічного керівництва, але і за умов дистанційного навчання. Актуальність дослідження визначається концептуальними положеннями теорії художнього виховання – формування творчих здібностей молоді в процесі розумової та практичної діяльності, необхідністю розробки змісту та нових форм художньої підготовки

студентів спеціальності 022 «Дизайн», оновленням методів навчання основам мистецтва, зокрема композиції.

Процес формування композиційних здібностей припускає єдність різних методичних підходів, натомість із різним ступенем співвідношення навчальної та творчої діяльності на різних етапах як художньої так і проєктної діяльності. Початковий етап навчання передбачає серйозне вивчення теоретичних та практичних засад композиції, вичленення формальної сторони побудови композиційної форми, оволодіння навичками композиційної діяльності на прикладі спрощених зразків складної структури, доведення цієї форми до геометричних силуетів. Усвідомленні дії повинні бути спрямовані насамперед на вирішення суто композиційних категорій, що властиві процесу композиційного мислення, незалежно від жанру, теми, стилістичного напрямку художнього твору чи дизайнерського проєкту (рівновага, композиційний центр, композиційна схема, підпорядкування другорядних елементів композиції композиційному центру, ритм і таке інше). На жаль, дійсний стан формування композиційного мислення студентів залишає бажати більшого.

Аналіз незначної кількості науково-методичної літератури щодо розвитку композиційного мислення студентів творчого фаху та його впливу на формування гнучких навичок композиційної діяльності в проєктній роботі, гостра потреба у вихованні особистості сучасного фахівця, здатного адаптуватися до нових технологій та викликів ринку праці зумовили вибір теми дослідження «Вплив інноваційних методик навчання на формування композиційного мислення майбутніх дизайнерів».

Мета статті. На основі теоретичного аналізу та експериментального дослідження проаналізувати педагогічні умови формування композиційного мислення студентів дизайнерської спеціальності інноваційними засобами навчання. **Завдання дослідження:** розкрити педагогічні засади формування композиційного мислення та дидактичні принципи навчання студентів; виявити рівні сформованості композиційного мислення в системі професійної підготовки студентів Архітектурно – художнього інституту Одеської державної академії будівництва та архітектури; розробити методика формування композиційного мислення студентів інноваційними засобами.

Методи дослідження:

– теоретичні: аналіз та узагальнення наукової і методичної літератури з філософії, психології, педагогіки, теорії образотворчого мистецтва, архітектури та дизайну; теорії і методики композиції; вивчення робочих та варіативних програм з дисциплін художньої підготовки архітекторів, дизайнерів; вивчення досвіду викладання спеціальних дисциплін в Архітектурно-художньому інституті ОДАБА; прогнозування та моделювання навчального процесу;

– емпіричні: педагогічні спостереження та експериментальні дослідження, аналіз навчальних та творчих робіт студентів-дизайнерів.

Наукова новизна: розкрито педагогічні засади формування композиційного мислення студентів-дизайнерів та дидактичні принципи їх навчання; виявлено рівні сформованості композиційного мислення в системі професійної підготовки; розроблено та апробовано експериментальну методика формування композиційного мислення студентів інноваційними засобами.

Практична значущість полягає у можливості використання результатів дослідження при розробці та вдосконаленні програм і методики формування композиційного мислення інноваційними засобами навчання в художній підготовці дизайнерів, на творчих факультетах художніх вишів та коледжів, в системі перепідготовки викладачів шкіл.

Аналізуючи останні публікації [2; 3; 4; 5; 6; 7; 9; 11; 12], щодо інновацій в навчальному процесі слід відмітити, що проблема формування композиційного мислення митців розглянута в роботах Шевнюк О.Л. (2025); поєднання академічної художньої практики з цифровими інструментами через проектно-орієнтовне та змішане навчання вивчали Малезик Ю.М. (2022), Пічкур (2020), Басанець Ю.П. (2023, 2025), Осипчук М.В. (2025) та інші дослідники. Важливим для нашого дослідження стали роботи Мироненко В.О., Гіріна Р.Л. (2025) про особливості сприйняття традиційних методик навчання новим поколінням студентів за когнітивними практиками, візуальною чутливістю та критичним аналізом візуального педагогічного матеріалу.

Результати. В Законі України «Про освіту» зазначається, що метою повної загальної освіти є різнобічний розвиток, виховання і соціалізація особистості, яка усвідомлює себе громадянином України, здатна до життя в суспільстві та цивілізованій взаємодії з природою, має прагнення до самовдосконалення і навчання впродовж життя, готова до свідомого життєвого вибору та самореалізації, трудової діяльності та громадянської активності. Ця мета реалізується і через мистецьку освіту, яка перебуває в періоді реформування і оновлення [1].

Концептуальними засадами дослідження є науково-методичні розробки вітчизняних та закордонних вчених-педагогів, художників і дизайнерів, які розглядають особливості інноваційної освіти, її педагогічні принципи і вимоги до викладача. Незважаючи на світові тенденції мистецької освіти, розвиток мистецької освіти в Україні стикається з низкою викликів. Одним із головних є брак фінансових ресурсів при воєнному стані для розвитку мистецької освіти. Окрім того, традиційний підхід до мистецької освіти в Україні тривалий час був орієнтований на оволодіння техніками й навичками, а не на творчість та інновації. Такий підхід не відповідає потребам сучасного світу, який вимагає від митців уміння мислити творчо та інноваційно [10; 14; 15]. «Інноваційна

педагогіка» (лат. Innovation – оновлення, зміна) – навчальна та освітня діяльність, яка зорієнтована на нові форми організації освітнього процесу та його управління, нові види технологій, які охоплюють не тільки різні сфери художньої діяльності, а і засоби, форми і методи взаємодії викладачів і студентів.

«Інноваційні засоби навчання» – мультимедійні технології, такі як інтерактивні дошки, віртуальна реальність та штучний інтелект, що створюють інтерактивні навчальні середовища; інтернет – технології, що забезпечують доступ до електронних посібників, онлайн – курсів та ресурсів; змішане навчання та хмарні технології для гнучкого доступу до навчальних матеріалів. На жаль, багато з цих засобів відсутні в сучасному педагогічному просторі багатьох ЗВО.

У роботі австралійського дослідника Р. Тюдора (2008) зазначено, що новітні стратегії навчання слід розробляти так, щоб вони стимулювали творчі запитання та заохочували до креативної діяльності, сприяючи тому, щоб студенти відчували себе творчими і діяли відповідно у певній сфері. Це, своєю чергою, формує основу професійного досвіду та внутрішньо вмотивованої творчості [17]. У контексті інноваційної освіти зовсім іншого смислу набувають вимоги до особистості викладача. Інноваційне оновлення педагогічної системи має забезпечити зростання особистісного потенціалу як студентів, так і викладачів, сприяти їхньому самовдосконаленню, вираженню індивідуальності.

Формування системи спеціальних знань з теорії композиції виступає основою формування та розвитку мислення майбутніх дизайнерів. Композиційне мислення є різновидом художнього мислення і виражається в таких операціях: порівняння, узагальнення, класифікація, систематизація, абстрагування, конкретизація. Композиційне мислення визначається трьома взаємопов'язаними і взаємообумовленими факторами: сприйманням природи, структурною організацією задуму та образотворчими засобами композиції, що створюється.

Процес композиційного мислення можна охарактеризувати як рух візуального мислення до створення художнього цілого, в якому взаємопов'язані компоненти природи і зображення.

Теорія поетапного формування композиційного мислення дозволила припустити, що система вправ щодо вивчення загальних законів композиції може слугувати ефективним способом оволодіння майбутніми дизайнерами методикою креативного мислення. У теоретичній літературі з питань композиційного мислення в художній практиці найбільш важливим та суперечливим є питання щодо законів композиції, за якими формуються практичні навички. Серед науковців і методистів дизайнерської освіти досі існують протилежні думки щодо кількості і змісту законів, принципів і засобів композиції Нам вважається логічним розгляд цього питання в працях Ф.В. Ковальова, який визначав сутність загальних законів композиції принципами формоутворення (закон цілісності, закон пропорцій, закон симетрії, закон ритму, закон виділення головного в цілому) [8].

На початку дослідження були виявлені рівні знань майбутніх дизайнерів загальних законів композиції. Для цього було розроблено 3 варіанти запитань щодо сутності понять композиційної термінології («композиція», «структура», «конструкція», «принципи формоутворення», «закони композиції» і т. ін.). Одержані дані засвідчили, що систематично вивчають основні положення композиції лише 13% студентів, тому теоретичний рівень виявився низьким: 25,5% від загальної кількості студентів. Практичні завдання подавалися в логічній послідовності створення композиції і визначали рівень композиційного мислення студентів 1-го і 2-го курсів. Наприклад: у **першому** завданні студенти повинні були виконати графічну композицію з 4-х силуетних геометричних фігур (куб, коло, трикутник і циліндр) на форматі А-4 у трьох світлотних відношеннях (білий, сірий і чорний). Мета цього завдання – визначити відчуття студентів до рівноваги формату. **Друге** завдання вимагало

показати особисте відчуття ритму в заданому форматі: на форматі А-4 треба було виконати ритмічну композицію з графічними елементами (крапка, лінія, плями різного розміру, штрихи тощо). У **третьому** завданні визначався рівень бачення загального світлотного ладу зображення: на форматі А-4 олівцем треба було виконати композицію натюрморту за уявленням (3–4 предмета і драперія) у повному світлотному діапазоні, тобто із залученням світлотних плям від білого до чорного. Матеріалом виконання всіх завдань був олівець. За результатом цих завдань визначався рівень композиційного мислення у створенні художнього образу та розуміння головних законів організації картинного простору (формату).

Отримані результати дозволили дійти таких висновків: у більшості студентів (63%) не були сформованими навички композиційного мислення; в них були відсутні знання про методичну послідовність у роботі над ескізом; первісний задум залишався без змін; студенти здебільшого (56%) не знали загальних законів композиції, прийомів та засобів виразу; працювали методом випробувань та помилок. За результатами аналізу практичних завдань та студентських робіт останніх років нами були визначені критерії композиційного мислення в художній підготовці майбутніх фахівців: структурна організація формату (рівновага, баланс), використання загальних законів композиції для створення цілісного образу, креативність і самостійність. За основними критеріями було визначено й охарактеризовано 3 рівні сформованості композиційного мислення у студентів: високий, середній і низький.

У результаті узагальнення одержаних даних було визначено причини недостатнього рівня сформованості композиційного мислення. Серед них є наступні фактори: спрямованість навчання лише на формування практичних навичок та відсутність теоретичних знань; використання лише традиційних методів навчання. На жаль, виявився дуже важливий чинник такого стану як не бажання викладачів змінювати старі методи навчання [13; 16; 18].

За результатами аналізу експериментальних даних було розроблено: систему вправ щодо вивчення загальних законів композиції для майбутніх дизайнерів; методика навчання з використанням інноваційних (евристичних) методів навчання; наочні засоби навчання.

Вивчення загальних законів композиції визначило зміст системи вправ, що будувалася на методично пов'язаних завданнях із формалізованими елементами (лінія, пляма, геометричні фігури) від простих до більш складних, від чорно-білих до кольорових, оскільки аналіз результатів композиційного мислення студентів засвідчив, що розвиток композиційного мислення відбувається більш швидкими темпами в процесі вирішування абстрактних завдань. Питання змісту не враховувалося в експериментальних вправах з композиції. Запропонована система складалася із вступних лекцій та підготовчих, короткочасно-тренувальних, діяльнісно-творчих вправ, кожна з яких передбачала свою мету і завдання. Система вправ щодо вивчення загальних законів композиції складалася із 3-х взаємопов'язаних етапів: лінійно-площинне, світлотне та кольорове рішення. Абстрагуючись від змістової сторони теми, студенти виконували вправи лише з акцентом на композиційні прийоми. Композиційні закономірності, що були опановані студентами, закріплювалися в методично послідовній роботі над ескізами натюрморту, пейзажу та інтер'єру. На цьому етапі використовувалися інноваційні методи навчання (метод мозкового штурму, емпатії, рефлексії, гірлянди асоціацій і т. ін.).

Інтерактивне навчання сприяло формуванню у студентів комплексу практичних навичок та вмій в атмосфері співробітництва й взаємодії. Інновації в навчанні сприяли розвитку у майбутніх дизайнерів соціальної компетенції: умій роздумувати, аналізувати, порівнювати, узагальнювати, спостерігати, критично оцінювати ситуації, дискутувати, аргументувати власні думки, приймати виважені рішення, спілкуватись у малих та великих групах; розвивати навички оволодіння засобами самостійного

отримання та опрацювання інформації з різноманітних джерел, проведення самостійних досліджень, залучення програм із штучним інтелектом; навички ефективної комунікації, участі у груповій роботі та відповідальності за результати спільної діяльності, оцінювання власних дій та можливостей, розвиток творчих та креативних ідей. Безперечно, організація інноваційного навчання суттєво складніша, ніж традиційного, але його освітні результати були значно вищі. В процесі експерименту використовувалися інноваційні технології. До інноваційних мистецько-педагогічних технологій відносяться: креативна технологія творчого розвитку студентів дизайнерської спеціальності, що спрямована на забезпечення ефективності процесу формування цілісної творчої особистості. Пропонувалася наступна структура креативності: інтерес до парадоксів; схильність до сумнівів; почуття новизни; гострота думки; творча уява; інтуїція; естетичне почуття краси; дотепність; здатність відкривати аналогії; сміливість і незалежність суджень; самокритичність; логічна суворість; здатність користуватися різними формами доказів та ін.

Можна зробити такі висновки, що для формування композиційного мислення студентів позитивними умовами стали: 1) помітна зміна технічних можливостей роботи з тоном і кольором, розширення діапазону виконання завдань як вручну так і в цифрових програмах; 2) використання інноваційних методик навчання та вправ з різними матеріалами – монотипія, граттаж, колаж і т.і.; 3) знайомство з різними композиційними прийомами в короткострокових вправах, а потім закріплювати початкові навички у жанрових композиціях та дизайнерських проектах.

На етапі (творча діяльність) навички композиційної діяльності вдосконалювалися в самостійній творчій композиції, водночас реалізувався принцип єдності змісту композиції та її форми. Відтепер композиційні дії студентів спрямовувалися на вирішення *образної характеристики музичного або літературного уривку; трансформацію*

композиційних прийомів відомих художників та дизайнерів у самостійному ескізі; образотворчий аналіз випадково розміщених кольорових плям з метою створення композицій,- що були «підказані» фантазією (дисципліни: «Основи композиції», «Стилізація», «Композиція в дизайні»).

Педагогічними умовами формування композиційного мислення в результаті виконання вправ виступили: свідомий підхід студентів до виконання чітко визначених дидактичних завдань, що вимагаються кожною серією вправ; адекватний відбір теоретичного матеріалу та його методичне оформлення; ступінь різноманітності вправ за їх видами, змістом, формами та прийомами звернення до попереднього матеріалу, використання «інноваційної педагогіки» та «інноваційних засобів навчання».

Аналіз підсумкових робіт студентів щодо виконання самостійно-творчої композиції з тем: «Абстрактна композиція», «Створення логотипу», «Архітектурна фантазія» дозволили дійти висновку, що різноманітність інноваційних методів навчання значно підвищила пізнавальну активність, сприяла розвитку фантазії, емоційної чутливості та композиційного мислення студентів загалом. Найменші зміни відбулися за критерієм використання образотворчих засобів у композиції, що створювалася, оскільки діапазон засобів, що використовуються студентами, знаходився тільки в рамках реалістичного мистецтва. Застосування ШІ в навчальному процесі поки залишається лише експериментом.

Висновки. Дослідження показали, що проблема формування композиційного мислення майбутніх дизайнерів із залученням інноваційних методик має комплексний характер. Впровадження новітніх педагогічних технологій в освітній процес розкриває кризовий стан педагогічного колективу, який має лише одну професійну освіту: або художню або технічну, що негативно впливає на оновлення методичного процесу навчання в дизайнерській освіті.

Вивчення програмних та методичних документів мистецької освіти, анкетування

та виконання студентами спеціально розроблених вправ щодо загальних законів композиції, засвідчило відірваність теоретичного матеріалу від практичної композиційної діяльності, в процесі якої ігнорується озброєння студентів стрункою системою наукових знань та формування у них гнучких професійних умінь та навичок. В ході експерименту було виявлено залежність між систематичним розвитком розумових операцій студентів та процесом формування композиційної діяльності загалом. Розвиток розумових дій різного порядку визначає характер та рівень композиційного мислення, що в свою чергу, обумовлює професійну підготовку студентів та характеризується самостійністю, оригінальністю, асоціативністю, образністю та уявою.

За результатами експерименту були визначені вихідні рівні сформованості композиційного мислення у студентів. Високий рівень сформованості характеризувався художнім сприйманням і образним уявленням природи, наявністю постійної апперцепції, емоційної чутливості, вільним володінням теоретичними закономірностями і адекватним використанням образотворчих засобів. Середній рівень сформованості композиційного мислення виступав у низькій емоційній чутливості, складності

у використанні прийомів і засобів композиції. Для низького рівня була властива пасивність мислення, шаблонне використання образотворчих засобів, наявність штампів.

За даними дослідження було визначено ефективні (інноваційні) умови формування композиційного мислення: за допомогою системи спеціальних вправ щодо вивчення загальних законів композиції; використання теоретичних знань, заснованих на практичному досвіді; застосування у навчальному процесі інноваційних методів та технологій навчання.

Перспективу дослідження вбачаємо в подальшому вивченні можливостей формування композиційного мислення студентів дизайнерської спеціальності інноваційними засобами навчання з більш широким залученням ІІІ в навчальний процес. Необхідно здійснити комплекс заходів з переорієнтації педагогічної свідомості щодо безальтернативності інноваційного навчання та цифровізації; розробити дидактико-методичне забезпечення інноваційного навчання, реалізувавши його ідеї в новому поколінні підручників, навчальних і методичних посібників; запровадити систему матеріального стимулювання викладачів, які активно реалізують ідеї інноваційного навчання у своїй практичній діяльності.

Література:

1. Басанець Ю. П., Осипчук М. В. Синтез образотворчого мистецтва та цифрових технологій у дизайнерській освіті. *Мистецька освіта та розвиток творчої особистості*. 2025. № 3. DOI: <https://doi.org/10.32782/ART/2025-3-3>
2. Білгородська О. Є. The research-practice method in academic drawing and graphic arts training for architects. *Мистецтво та освіта*. 2025. № 1 (115). С. 48–55. DOI: [https://doi.org/10.32405/2308-8885-2025-1\(115\)-48-55](https://doi.org/10.32405/2308-8885-2025-1(115)-48-55)
3. Григор'єва В. Б., Білгородська О. Є., Недошитко О. М., Кучеренко К. П. *Основи формальної композиції* : навч. посіб. 2-ге вид. Одеса : Астропринт, 2023. 120 с.
4. Григор'єва В. Б., Поронік Е. Г., Споденюк С. І. Композиционная компетентность в архитектурно-художественном образовании. *Сучасні проблеми та перспективні напрямки інноваційного розвитку міста* : тези доп. Міжнар. наук.-практ. конф. Одеса : ОДАБА, 2019. С. 116–118.
5. Григор'єва В. Б., Поронік Е. Г., Споденюк С. І. Process of teaching artistic composition in architectural education. *Проблеми теорії і історії архітектури України* : сб. науч. тр. Одесса, 2019. Вып. 19. С. 320–326.
6. Григор'єва В. Б., Тюрікова О. М., Білгородська О. Є. та ін. Оптимізація викладання спеціальних дисциплін творчого циклу в умовах сучасних викликів та обмежень воєнного положення в Україні. *Journal of Education and Learning (EduLearn)*. 2025. Vol. 17, № 2. С. 245–253.
7. Ковальов Ф. В. *Золотий перетин у живопису* : навч. посіб. для художників. Київ : Вища школа, 1989. 114 с.

8. Кузнецова О. В. *Інтерактивні технології в освіті: методи та засоби*. Київ : Освітня агенція, 2018. 256 с.
9. Мироненко В. О., Гірін Р. Л. Від візуального досвіду до критичного мислення: принципи викладання фотокомпозиції студентам покоління зумерів. *Мистецька освіта та розвиток творчої особистості*. 2025. № 3. DOI: <https://doi.org/10.32782/ART/2025-3-8>
10. Падалка Г. М. *Педагогіка мистецтва: (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін)* : монографія. Київ : Освіта України, 2008. 274 с.
11. Перепелиця О. В. Цифрова грамотність як виклик для підвищення кваліфікації та перепідготовки фахівців. *Збірник тез доповідей 78-ї науково-технічної конференції професорсько-викладацького складу ОДАБА*. Одеса : ОДАБА, 2022. С. 121.
12. Пічкур М. О., Сотська Г. І., Демченко І. І. та ін. Митець інформаційного покоління: академічна і цифрова парадигма образотворчої підготовки у вищій школі. *Інформаційні технології і засоби навчання*. 2020. Т. 79, № 5. С. 296–312. DOI: <https://doi.org/10.33407/itlt.v79i5.2927>
13. Про освіту : Закон України від 05.09.2017 р. № 2145-VIII. URL: <https://ru.osvita.ua/legislation/law/2231/> (дата звернення: 05.02.2026).
14. Санніков Є. В. Міждисциплінарний підхід до інтеграції штучного інтелекту в мистецьку освіту: проблеми та шляхи їх вирішення. *Сучасні технології в мистецькій освіті* : матеріали всеукр. наук.-пед. підвищення кваліфікації. Львів ; Торунь : Liha-Pres, 2024. С. 29–32.
15. Тінькова Д. С. Цифрове мистецтво як інструмент розвитку творчості у педагогічній освіті. *Педагогічні та мистецькі технології*. 2024. № 1. URL: <https://journals.cusu.in.ua/index.php/pmp/article/view/549>
16. Шевнюк О. Л. Пропедевтичне вивчення композиції у вищих навчальних закладах як основа формування професійного мислення митців. *Мистецтво та освіта*. 2025. № 4 (118). С. 32–35. DOI: [https://doi.org/10.32405/2308-8885-2025-4\(118\)-32-35](https://doi.org/10.32405/2308-8885-2025-4(118)-32-35)
17. Malezhyk Y., Churikova O. Contemporary art as a tool for dialogue between different cultures in the training of art students. *Synergy of Science, Technology, and Innovation* : Proceedings of the International Scientific Conference. Amsterdam : Bookmundo, 2025. P. 70–73.
18. Tudor R. The Pedagogy of Creativity: Understanding higher order capability development in design and arts education. *Proceedings of the 4th International Barcelona Conference on Higher Education*. 2008. Vol. 4. URL: core.ac.uk (дата звернення: 17.05.2025).

References:

1. Basanets, Yu. P., & Osypchuk, M. V. (2025). Syntez obrazotvorchoho mystetstva ta tsyfrovyykh tekhnolohii u dyzainerskii osviti [Synthesis of fine arts and digital technologies in design education]. *Mystetska osvita ta rozvytok tvorchoi osobystosti [Art Education and Development of Creative Personality]*, (3). [in Ukrainian].
2. Bilgorodska, O. Ye. (2025). The research-practice method in academic drawing and graphic arts training for architects. *Mystetsvo ta osvita [Art and Education]*, (1), 48–55.
3. Grygorjeva, V. B., Bilgorodska, O. Ye., Nedoshytko, O. M., & Kucherenko, K. P. (2023). *Osnovy formalnoi kompozitsii [Fundamentals of formal composition]* (2nd ed.). Odesa: Astroprint [in Ukrainian].
4. Grygorjeva, V. B., Poronik, E. H., & Spodeniuk, S. I. (2019). Process of teaching artistic composition in architectural education. *Problemy teorii i istorii arkhitektury Ukrainy [Problems of Theory and History of Architecture of Ukraine]*, (19), 320–326.
5. Grygorjeva, V. B., Poronik, E. G., & Spodeniuk, S. I. (2019). Kompozitsionnaia kompetentnost v arkhitekturno-khudozhestvennom obrazovanii [Compositional competence in architectural and artistic education]. *Suchasni problemy ta perspektyvni napriamky innovatsiinoho rozvytku mista [Modern Problems and Perspective Directions of Innovative Development of the City]* (pp. 116–118). Odesa: OSACE
6. Grygorjeva, V. B., Turikova, O. M., Bilgorodska, O. Ye., Sapunova, M. Yu., & Davydiuk, Ya. (2023). Optimisation of teaching special disciplines of the creative cycle in the context of modern challenges and restrictions of martial law in Ukraine. *Journal of Education and Learning (EduLearn)*, 17(2), 245–253.
7. Kovalyov, F. V. (1989). *Zoloty peretyn u zhyvopysu [The golden ratio in painting]*. Kyiv: Vyscha shkola [in Ukrainian].
8. Kuznietsova, O. V. (2018). *Interaktyvni tekhnolohii v osviti: metody ta zasoby [Interactive technologies in education: methods and tools]*. Kyiv: Osvitnia ahentsiia [in Ukrainian].
9. Law of Ukraine. (2017). *Pro osvitu [On Education]* (No. 2145-VIII). Retrieved February 5, 2025, from <https://ru.osvita.ua/legislation/law/2231/> [in Ukrainian].
10. Malezhyk, Y., & Churikova, O. (2025). Contemporary art as a tool for dialogue between different cultures in the training of art students. *Synergy of Science, Technology, and Innovation: Proceedings of the International Scientific Conference* (pp. 70–73). Amsterdam: Bookmundo.

11. Myronenko, V. O., & Hirin, R. L. (2025). Vid vizualnogo dosvidu do krytychnoho myslennia: pryntsyipy vykladannia fotokompozytsii studentam pokolinnia zumeriv [From visual experience to critical thinking: principles of teaching photo composition to Zoomer students]. *Mystetska osvita ta rozvytok tvorchoi osobystosti [Art Education and Development of Creative Personality]*, (3). [in Ukrainian].

12. Padalka, H. M. (2008). *Pedahohika mystetstva: (teoriia i metodyka vykladannia mystetskykh dystsyplin)* [Art pedagogy: (theory and methodology of teaching art disciplines)]. Kyiv: Osvita Ukrainy [in Ukrainian].

13. Perepelytsia, O. V. (2022). Tsyfrova hramotnist yak vyklyk dlia pidvyshchennia kvalifikatsii ta perepidhotovky fakhivtsiv [Digital literacy as a challenge for advanced training and retraining of specialists]. *78-ma naukovo-tekhnichna konferentsiia profesorsko-vykladatskoho skladu ODABA [78th Scientific and Technical Conference of OSACE]* (p. 121). Odesa: OSACE [in Ukrainian].

14. Pichkur, M. O., Sotska, H. I., Demchenko, I. I., Korol, A. M., & Hordash, A. M. (2020). Mytets informatsiinoho pokolinnia: akademichna i tsyfrova paradyhma obrazotvorchoi pidhotovky u vyshchii shkoli [Artist of the information generation: academic and digital paradigm of fine arts training in higher education]. *Informatsiini tekhnologii i zasoby navchannia [Information Technologies and Learning Tools]*, 79(5), 296–312. [in Ukrainian].

15. Sannikov, Ye. V. (2024). Mizhdystsyplinaryni pidkhid do intehratsii shtuchnogo intelektu v mystetsku osvitu [Interdisciplinary approach to the integration of artificial intelligence in art education]. *Suchasni tekhnologii v mystetskii osviti [Modern Technologies in Art Education]* (pp. 29–32). Lviv–Torun: Liha-Pres. [in Ukrainian].

16. Shevniuk, O. L. (2025). Propedevtychne vyvchennia kompozytsii u vyshchykh navchalnykh zakladakh yak osnova formuvannia profesiinoho myslennia mysttsiv [Propaedeutic study of composition in higher education institutions as a basis for the formation of professional thinking of artists]. *Mystetstvo ta osvita [Art and Education]*, (4), 32–35. [in Ukrainian].

17. Tinkova, D. S. (2024). Tsyfrove mystetstvo yak instrument rozvytku tvorchosti u pedahohichnii osviti [Digital art as a tool for creativity development in pedagogical education]. *Pedahohichni ta mystetski tekhnologii [Pedagogical and Artistic Technologies]*. [in Ukrainian].

18. Tudor, R. (2008). The Pedagogy of Creativity: Understanding higher order capability development in design and arts education. *Proceedings of the 4th International Barcelona Conference on Higher Education*, 4. core.ac.uk

Дата першого надходження статті до видання: 28.01.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.02.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 01.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 7.03:611.7:378.091.3

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.1.11>**Дігтяр Наталія Миколаївна,**

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва

ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

ORCID ID: 0000-0002-1118-8948

Researcher ID KEI-9623-2024

natadigtiar@gmail.com

Коршунов Дмитро Олександрович,

старший викладач кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва

ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»,

член Національної спілки художників України

ORCID ID: 0000-0002-0150-9920

Dmitro71@outlook.com

ПЕДАГОГІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ У ВИВЧЕННІ ПЛАСТИЧНОЇ АНАТОМІЇ ЗДОБУВАЧАМИ ЗВО МИСТЕЦЬКОГО ПРОФІЛЮ

Стаття присвячена дослідженню ролі творів мистецтва епохи Відродження у вивченні пластичної анатомії студентами-художниками з метою підвищення якості освіти фахівців цієї галузі. Зіставлено основні програмні вимоги до навчання пластичної анатомії у закладах вищої освіти, практичні засади та методичні засоби для досягнення цієї мети. Як виявлено, програмні вимоги підготовки студентів-художників з дисципліни «Пластична анатомія» спрямовані на оволодіння ними теоретичними знаннями анатомічної будови людського тіла, розуміння правил перспективної побудови складних форм, конструкції, форми скелетної та м'язової будови людського тіла. Вивчення дисципліни повинно ґрунтуватися на основі здобутих знань з рисунку, композиції, перспективи та забезпечувати взаємозв'язок з іншими дисциплінами професійного блоку, передбачених навчальним планом.

Розглянуто твори мистецтва епохи Відродження як ефективний дидактичний інструмент у процесі опанування пластичної анатомії здобувачами закладів вищої освіти мистецького профілю. Проаналізовано їх анатомічну точність та художньо-пластичну виразність як зразків синтезу наукового пізнання та художньої інтерпретації людського тіла. Визначено педагогічний потенціал творів мистецтва Відродження у формуванні професійних компетентностей майбутніх художників образотворчого мистецтва. Наголошено на доцільності інтеграції традиційних та інноваційних методів навчання студентів-художників пластичній анатомії засобами мистецтва епохи Відродження. Доведено, що використання творів епохи Відродження в опануванні пластичної анатомії студентами-художниками у поєднанні з науковими знаннями та міжпредметною координацією, забезпечить належний рівень підготовки з даної дисципліни майбутніх фахівців образотворчого мистецтва. Все це в подальшому дозволить студентам зображувати людину в різних рухах та ракурсах, підвищить рівень володіння професійною термінологією, розвиватиме об'ємно-просторове мислення, анатомічне «бачення» студентів для досягнення максимально високих результатів у навчанні.

Ключові слова: твори епохи Відродження, студенти-художники, пластична анатомія, анатомічні малюнки, таблиці, кістки, м'язи, інновації, традиційні методи навчання.

Dihtyar Nataliya, Korshunov Dmytro. THE PEDAGOGICAL POTENTIAL OF RENAISSANCE WORKS OF ART IN THE STUDY OF PLASTIC ANATOMY BY STUDENTS OF AN ARTISTIC PROFILE

The article is devoted to the study of the role of works of art of the Renaissance in the study of plastic anatomy by art students in order to improve the quality of education of specialists in this field. The main program requirements for the study of plastic anatomy in higher education institutions and practical principles and methodological tools for achieving this goal are compared. As it was found, the program requirements for the training of art students in the discipline «Plastic Anatomy» are aimed at mastering theoretical knowledge of the anatomical structure of

the human body, understanding the rules of perspective construction of complex forms, construction, shape of the skeletal and muscular structure of the human body. The study of the discipline is based on the acquired knowledge of drawing, composition, perspective and provides an interconnection with other disciplines of the professional block, provided for by the curriculum.

The works of art of the Renaissance era are considered as an effective didactic tool in the process of mastering plastic anatomy by students of higher education institutions of the artistic profile. Their anatomical accuracy and artistic and plastic features are analyzed as examples of the synthesis of scientific knowledge and artistic interpretation of the human body. The pedagogical potential of the works of art of the Renaissance in the formation of professional competencies of future artists of fine arts is determined. The feasibility of integrating traditional and innovative methods of teaching students-artists plastic anatomy by means of Renaissance art is emphasized. It is proved that the use of works of the Renaissance era in the mastering of plastic anatomy by students-artists in combination with scientific knowledge and interdisciplinary coordination will ensure the proper level of training in this discipline of future specialists of fine arts. All this will further allow students to depict a person in different movements and angles, to master professional terminology, to develop three-dimensional thinking, anatomical «vision» of students to achieve the highest possible results in learning.

Key words: *works of the Renaissance, student artists, plastic anatomy, anatomical drawings, tables, bones, muscles, innovations, traditional teaching methods.*

Вступ. Освітній компонент «Пластична анатомія» є фундаментальною дисципліною в системі професійної підготовки здобувачів вищої освіти мистецького профілю. Її вивчення забезпечує формування цілісного уявлення про анатомічну будову людського тіла, його пропорцій, особливостей руху та пластичної виразності. Водночас, засвоєння анатомічних знань лише на основі схем, таблиць та муляжів та їх копіювання часто не дає здобувачам змоги повною мірою розкрити мистецько-педагогічний потенціал цього освітнього компоненту. Саме тому, звернення до творів мистецтва, зокрема мистецтва епохи Відродження – періоду, коли заклалися підвалини синтезу науки й мистецтва, сформувався новий підхід до вивчення та зображення людського тіла, є цікавим і ефективним прийомом в методиці освоєння художніх знань та вмінь студентів з пластичної анатомії.

Аналіз актуальних досліджень. Актуальність теми зумовлена недостатнім висвітленням науково-методичних та практичних засад вивчення дисципліни «Пластична анатомія», адже більшість наукових досліджень у вищій мистецькій освіті більшою мірою зосереджена на аналізі рисунку, живопису, композиції, кольорознавстві.

Серед поодиноких досліджень вивчення студентами пластичної анатомії у ЗВО мистецького профілю варто звернути увагу на сучасні праці науковців С. Луця,

А. Головацького, О. Ковальчука, Ю. Кривка, В. Черкасова, І. Наталухи, В. Носаня. Крім того, особливості становлення пластичної анатомії в історико-мистецькому аспекті розглядала Л. Купчинська; періодизацію та порівняння дефінітивних етапів становлення терміну «пластична анатомія» упродовж кількох століть західно-європейської історії; встановлення генеалогічного пріоритету терміну «пластична анатомія» та його актуалізація на наступний період стали предметом дослідження А. Мельничук; методичні рекомендації щодо опанування пластичною анатомією студентами мистецьких спеціальностей надав О. Сташук; аналіз аспектів становлення та розвитку пластичної анатомії як особливої складової образотворчості, етапи її розвитку та вивчення майбутніми дизайнерами досліджував С. Пісьо; проблеми анатомічного студентського рисунку та шляхи їхнього вирішення в НАОМА розглядали Є. Піскунов та В. Пітеніна; застосування знань з пластичної анатомії під час виконання академічних завдань у ході навчального процесу аналізували В. Магляр, В. Трачук. Разом з тим, дослідженню ідеї цілеспрямованого використання творів мистецтва епохи Відродження при вивченні пластичної анатомії студентами-художниками приділено мало уваги, що і зумовило наукові пошуки в цьому руслі. А отже, метою статті є обґрунтування доцільності використання творів мистецтва

епохи Відродження як одного із засобів вивчення пластичної анатомії здобувачами вищої освіти мистецького профілю та визначення їхнього мистецько-педагогічного потенціалу.

Матеріали та метод. Матеріалами дослідження слугували наукові праці українських і зарубіжних учених з проблем теорії і практики вивчення пластичної анатомії у професійній підготовці студентів-художників, теорії компетентнісного підходу, а також навчально-методичні матеріали з дисциплін образотворчого циклу (рисунок, композиція, комп'ютерна графіка). Емпіричну базу дослідження становив освітній процес підготовки здобувачів вищої освіти у ЗВО мистецького спрямування.

Під час дослідження було застосовано комплекс методів. Теоретичні методи включали аналіз, синтез, узагальнення, систематизацію та порівняння наукових джерел для вивчення філософських, мистецтвознавчих, педагогічних і методичних праць з проблем пластичної анатомії, художньої освіти та мистецтва епохи Відродження. Зокрема, використані: історико-мистецтвознавчий аналіз для дослідження особливостей трактування людського тіла в творах Леонардо да Вінчі, Мікеланджело та інших митців Відродження, порівняльний аналіз для зіставлення традиційних підходів до викладання пластичної анатомії з інноваційними методами, що спираються на художню спадщину Ренесансу, узагальнення та систематизація для формування цілісного уявлення про педагогічний потенціал мистецьких творів як навчального ресурсу. Також, проаналізовані навчальні і творчі роботи студентів з дисципліни «Пластична анатомія» з метою визначення змін у якості передачі анатомічних форм, пропорцій, руху та пластики людського тіла.

Результати. Пластична анатомія є фундаментальною дисципліною в системі професійної підготовки здобувачів вищої освіти мистецького профілю. Хоча вона зосереджена на передачі зовнішніх форм тіла, ця дисципліна вивчає, як кістки й м'язи впливають на поверхню тіла, аналізує

рух, пластику, силует [14, с. 1575]. Знання з пластичної анатомії дозволяють студентам правдиво й виразно зображати людину, формують цілісне уявлення про будову, закономірності пропорцій, допомагають зробити зображення значно живішим і природнішим, незважаючи на стиль та манеру виконання автора [11, с. 104]. Аналіз графічних творів, скульптур і живопису епохи Відродження, як приклад класичних пропорцій людського тіла, повернення до античних ідеалів гармонії, пропорції та раціональності, анатомічної точності у зображеннях людини дає змогу простежити, яким чином анатомічні структури трансформуються у художню форму, а також, як м'язова напруга, положення тіла впливають на силует і ритміку фігури [9, с. 148].

Ефективним засобом вивчення пластичної анатомії буде аналіз анатомічних рисунків митців періоду Високого Відродження та їх порівняння з сучасними анатомічними схемами, натурними постановками та зображеннями людини. Це сприятиме розвитку у студентів аналітичного, об'ємно-просторового мислення, навичок візуального спостереження та здатності розуміти конструктивно-анатомічну будову тіла людини.

Особливу цінність мають анатомічні дослідження Леонардо да Вінчі – живописця, анатома, математика, винахідника, архітектора, які можуть бути використані як приклад. Незважаючи на те, що митець жив більше 400 років тому, і наука з приходом тривимірних і цифрових технологій за цей час просунулася на багато кроків вперед, низка вчених, зокрема, Пітер Абрамс, професор клінічної анатомії університету міста Варвік в Англії, стверджують, що ескізи Леонардо да Вінчі досить точні і мало чим відрізняються від робіт сучасних художників, що досліджують анатомію людини [1].

Леонардо да Вінчі ретельно вивчав організм людини і тварини у різні періоди їх життя, точно змалював форми і пропорції людського скелета, виявив згин хребетного стовпа, нахил крижової кістки, нахил і згин ребер тощо. Він вперше створив вірну класифікацію м'язів за величиною, формою

і характером сухожилля та їх закріпленням на скелеті, його дослідження є початком онтогенетичного і порівняльно-анатомічного напрямку у вивченні анатомії людини і тварин. Леонардо да Вінчі, на основі власних практичних досліджень (розтинів) створив серію анатомічних рисунків, які поєднують візуальну точність із анатомічним розумінням, шукаючи закономірне та спільне в анатомії людини. Його анатомічні студії м'язів, кісткової системи та пропорцій стали джерелом знань для образотворчого мистецтва на багато поколінь вперед [1].

Копіювання анатомічних малюнків та начерків Леонардо да Вінчі допоможе студентам-художникам сформувати цілісне розуміння взаємозв'язку кісткової основи, м'язової системи та зовнішніх форм тіла. Важливо, щоб вони сприймали роботи як джерело для своїх майбутніх нових досліджень, на їх основі аналізували закономірності та спільності в розумінні пластичної анатомії людини. Варто нагадувати студентам, що, наприклад, тканини серця Леонардо да Вінчі промальовував з точністю до волокон – саме так потрібно намагатися вести роботу з анатомічних малюнків і студентам, ретельно зображуючи будь-які м'язи, особливо, якщо вони перебувають у русі. Копіювання анатомічних малюнків Леонардо да Вінчі є важливим навчальним методом для глибокого розуміння будови людського тіла та його пластики. Мета такого копіювання – не механічне відтворення зображення, а аналітичне вивчення форми, структури та логіки побудови тіла. Малюнки Леонардо слід копіювати уважно, лінія за лінією, працюючи усвідомлено, намагаючись зрозуміти, чому форма побудована саме так. Важливо аналізувати, які кістки й м'язи лежать в основі кожного об'єму. Перед деталізацією необхідно намітити загальну конструкцію фігури: вісь тіла, пропорції, великі маси. Під час роботи бажано підписувати основні м'язи, кістки та суглоби. Це допомагає поєднати зорову інформацію з теоретичними знаннями та краще запам'ятати матеріал. Після копіювання корисно співставляти малюнок з анатомічними атласами, гіпсовими моделями або

власним тілом перед дзеркалом, щоб краще зрозуміти функцію й рух форм. Навчальне копіювання має дослідницький характер. Допускаються виправлення, уточнення, повторні побудови – головне, щоб малюнок відображав розуміння анатомії.

Також, у дослідженні педагогічного потенціалу творів мистецтва епохи Відродження у вивченні пластичної анатомії здобувачами ЗВО мистецького профілю не можна оминути і творчість ще одного титана епохи Високого Відродження – Мікеланджело Буонаротті – скульптора, живописця, архітектора та інженера. Його твори – скульптури «Давид», «Мойсей», «Вах», «Вечір», «Ранок», «Вечір», «Раб, що вмирає» та «Раб, що рве пута» та інші твори, що є еталоном точної передачі пластичної анатомії людини в різних рухах та ракурсах, класичних пропорцій людського тіла, варто використовувати для анатомічних малюнків студентів-художників. Студенти можуть виконувати аналітичні замальовки, виділяючи окремі м'язи та їх скорочення, аналізуючи будову великих і малих м'язових груп; м'язи в стані спокою та руху; їх взаємодію в русі та напрузі. Аналітичне вивчення динаміки людського тіла, які Мікеланджело майстерно використовував у своїх творах допоможе зрозуміти анатомію тіла людини, простежити, як змінюється форма м'язів залежно від опори та навчитися передавати баланс і рух у статичній фігурі [6, с. 7]. У творах Мікеланджело анатомія часто не фотографічна, а пластично узагальнена. Копіювання фрагментів творів скульптора дозволяє студентам зрозуміти, яким чином митець переходить від суто анатомічної схеми до художнього образу; виділення головних об'ємів фігури людини та, як приклад, розуміння підпорядкування деталей цілісній формі, а також розвинути окомір, розуміння рельєфу та пластики тіла.

Ефективним, на нашу думку буде є методи порівняння скульптур Мікеланджело з живою моделлю та аналіз відмінностей між реальною анатомією та творчою інтерпретацією. Це допоможе студентам зрозуміти, коли і навіщо художник відступає від точності заради виразності. Цікаво буде

вивчати емоції образів Мікеланджело через тіло, адже митець вмів віртуозно передати напруження, драму, внутрішню силу людини в такому складному художньому матеріалі, як мармур. Скульптури «Раб, що вмирає» та «Раб, що рве пута» дадуть змогу студентам-художникам досліджувати зв'язок між анатомією і психологічним станом, навчитися виражати емоцію через позу та м'язову напругу.

Вивчати скелетну та м'язову системи людини у найдрібніших подробицях допоможе студентам-художникам застосування інноваційних технологій інтерактивного навчання, віртуальної та доповненої реальності (VR, AR), 3D-друку та анатомічних 3D-моделей, 3D-атласів. Так, завдяки віртуальним екскурсіям відомими музеями та галереями світу студенти можуть краще роздивитися твори митців епохи Відродження, ніж на фото чи репродукціях, а доповнена реальність AR дала б змогу побачити скульптури в об'ємі та просторі; «накладати» скелет, м'язи та сухожилля поверх скульптурних творів. Це допоможе студенту краще побачити які м'язи формують позу, ракурс, рух фігури людини та зрозуміти, чому певні м'язи напружені або розслаблені, а це, в свою чергу, допоможе легше аналізувати анатомічну будову фігури. Наприклад, при наведенні планшета на репродукцію скульптури «Давид» Мікеланджело, за допомогою розробленої програми доповненої реальності, можна було б побачити, як працюють дельтоподібний та інші м'язи руки при її підніманні. VR та AR дозволяє відтворювати рух із зафіксованої пози скульптури; показувати, як фігура «прийшла» в цю позу; вивчати принципи балансу, опори та ваги тіла, якими віртуозно володіли митці епохи Відродження. Користувач програми може обертати 3D-моделі скульптур, приховувати або відкривати шари (скелет, м'язи, сухожилля); натискати, наприклад, на м'яз і читати, як він зображений у конкретному творі мистецтва, отримувати підказки, пов'язані з конкретними деталями скульптури чи зображення. Це може стати

допомогою у вивченні пластичної анатомії студентами-художниками, що значно покращить запам'ятовування та розуміння основних термінів пластичної анатомії.

Корисними в цьому руслі будуть анатомічні рисунки студентів, де на аркуші паперу поряд розташовуватимуться і частини тіла людини, і, відповідно анатомічні рисунки цих частин – скелетна і м'язова. Таке виконання дозволяє краще зрозуміти анатомію людини, «бачити» і «відчувати» під шкірою людини внутрішню будову тіла, привчить студентів-художників шукати вдале компонування на форматі всіх елементів зображення людини. Найкращі малюнки (методичний фонд) повинні відбиратися і поповнювати методичний фонд дисципліни. Прикладом може слугувати анатомічна колекція, зібрана викладачами Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА) у Києві і яка є однією з найбільших в Україні (понад 300 анатомічних препаратів) [9, с. 45].

Висновки. Епоха Відродження ознаменувалася принципово новим підходом до зображення людського тіла, а твори митців цієї епохи – не лише шедеврами мистецтва, а й джерелом знань, зокрема пластичної анатомії. Вони навчають студентів бачити тіло людини як цілісну, живу систему форм, де анатомічна точність служить художній ідеї. Поєднання традиційних теоретичних і практичних методів навчання пластичній анатомії, застосування інноваційних методів – доповненої, віртуальної реальності, 3D-моделей, 3D-атласів з анатомії дозволяє підвищити якість вищої освіти, зацікавити здобувачів освіти у вивченні дисципліни. Цей процес повинен відбуватися шляхом активного впровадження новаторських підходів та має охоплювати весь навчальний процес, що спрямований для досягнення кращих освітніх результатів. Подальші наукові розвідки можуть бути спрямовані на удосконалення процесу вивчення студентами-художниками пластичної анатомії людини шляхом вивчення творів мистецтв інших, не менш знакових в історії мистецтва періодів.

Література:

- Анатомічні малюнки Леонардо да Вінчі, які досі зберігають безліч таємниць. URL: <https://www.hroniky.com/news/view/13068-anatomiczni-maliunky-leonardo-da-vinchi-iaki-> (дата звернення: 12.01.2026)
2. Bammes G. *Anatomie. Wir zeichnen den Menschen*. Berlin : Volk und Wissen, 1989. 309 p.
 3. Веремчук В. С., Долгих В. О. Основи пластичної анатомії та малюнка. Київ, Приватна школа, 2012. 330 с.
 4. Ган Н. С. Курс пластичної анатомії людини. Київ : Мистецтво, 1965. 69 с. 65.
 5. Ghosh S. K. The evolution of epistemological methodologies in anatomy: From antiquity to modern times. *Anatomical record* (Hoboken, N.J. : 2007). 2022. 305 (4). 803–817.
 6. А. С. Головацький, В. Г. Черкасов. *Анатомія людини*. Вінниця, 2013. Т. 1. С. 8–6.
 7. Duval Mathias. *Précis danatomie à l'usage des artistes*. Paris. A. Quantin, 1881. p. 346.
 8. Comar P. *Figures du corps. Une leçon d'anatomie à l'école des beauxarts [...réalisé à l'occasion de l'exposition Figures du corps présentée à l'École nationale supérieure des beauxarts de Paris du 21 Octobre 2008 au 4 Janvier 2009]*. Paris: Academy Edition, 2008. 514 p.
 9. Мельничук А. І. Анатомічна колекція кабінету пластичної анатомії Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2022. Вип. 18(1). С. 43–49.
 10. Наталуха І. М., Свистунова А. С. Анатомія як важливий аспект стилізації. *Матеріально-художня культура: проблеми теорії та практики. Збірник статей Всеукраїнської науково-практичної конференції за підсумками роботи у 2011-2012 р. ХДАДМ*. Харків, 2012. 156 с.
 11. Рогоченко О. Пластична анатомія у контексті розвитку сучасної вітчизняної образотворчості. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2012. Вип. 8. С. 279–306.
 12. Соловйов О. М., Смирнов Г. Б., Алексеева С. С. *Навчальний рисунок*. Київ : Образотворче мистецтво і музична література, 1956. 225 с.
 13. Трубнікова Л., Свінар'єв В. Пластична анатомія як складова рисунка. *Українська академія мистецтв : збірник дослідницьких та науково-методичних праць*. Київ, 2017. Вип. 26. 56 с.
 14. Яковенко А. Значення пластичної анатомії у формуванні фахової майстерності художників та дизайнерів НАОМА. *Народознавчі зошити*. 2025. № 6 (186). С. 1574–1579.

References:

1. Anatomichni maliunky Leonardo da Vinci, yaki dosi zberihaiut bezlich taiemnyts. Retrieved from: <https://www.hroniky.com/news/view/13068-anatomiczni-maliunky-leonardo-da-vinchi-iaki-> (date of application: 12.01.2026)
2. Bammes, G. (1989). *Anatomie. Wir zeichnen den Menschen*. [Anatomy. We draw people]. Berlin, Volk und Wissen, p. 309 [in Deutsche].
3. Veremchuk, V. S. & Dolhikh, V. O. *Osnovy plastychnoi anatomii ta maliunka*. [Basics of plastic anatomy and drawing]. Kyiv, Pryvatna shkola, 2012. 330 s. [in Ukrainian]
4. Han, N. C. (1965). *Kurs plastychnoi anatomii liudyny*. [Course of plastic human anatomy]. Kyiv. Art, p. 96 [in Ukrainian].
5. Ghosh, S. K. (2022). The evolution of epistemological methodologies in anatomy : From antiquity to modern times. *Anatomical record* (Hoboken, N. J. : 2007), 305 (4), 803–817.
6. A. S. Holovatskyi, & V. H. Cherkasov. *Anatomiiia liudyny*. [Human anatomy]. Vinnytsia, 2013, 1, 8–6 [in Ukrainian].
7. Duval Mathias. (1881). *Précis danatomie à l'usage des artistes*. [Anatomy for use by artists]. Paris. A. Quantin, 1881, 346 [in French].
8. Comar, P. (2008). *Figures du corps. Une leçon d'anatomie à l'école des beauxarts [...réalisé à l'occasion de l'exposition Figures du corps présentée à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris du 21 octobre 2008 au 4 janvier 2009]*. Paris: Academy Edition, 514 p.
9. Melnychuk, A. I. (2025). *Terminolohichne pole poniattia «plastychna anatomiiia»: yoho sut ta aspekty teoretychnoho i praktychnoho znachennia v istorychnii henezi*. [The terminological field of the concept of «plastic anatomy»: its essence and aspects of theoretical and practical significance in the historical genesis]. *Narodoznavchi zoshyty*, 1 (181), 145–158. [in Ukrainian].
10. Natalukha, Y. M. & Svystunova, A. S. (2012). *Anatomiiia yak vazhlyvyi aspekt stylizatsii. Materialno-khudozhnia kultura: problemy teorii ta praktyky* [Anatomy as an important aspect of styling. Material and artistic culture: problems of theory and practice]. *Zbirnyk statei Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii za pidsumkami roboty u 2011-2012 r. KhDADM*. Kharkiv, 156 s. [in Ukrainian].

11. Rogotchenko, O. (2012). Plastic Anatomy in the Context of the Development of Contemporary Domestic Fine Art. *MIST: Art, History, Modernity, Theory*, 8, 279-306 [in Ukrainian].
12. Soloviov, O. M., Smyrnov, H. B. & Aliexsieieva ,S. S. (1956). *Navchalnyi rysunok*. [Educational drawing]. Kyiv : *Obrazotvorche mystetstvo i muzychna literatura*, 225 [in Ukrainian].
13. Trubnikova L. & Svinarov V. (2025). *Plastychna anatomiia yak skladova rysunka*. [Plastic anatomy as a component of drawing]. *Ukrainian Academy of Arts: dosl. ta nauk.-metod. prats. Vyp. 26*. Kyiv, p. 56 [in Ukrainian].
14. Yakovenko A. (2025). *Znachennia plastychnoi anatomii u formuvanni fakhovoi maisternosti khudozhnykiv ta dyzaineriv NAOMA*. [The value of plastic anatomy in the formation of professional skills of artists and designers of the NAFAA]. *Narodoznavchi zoshyty*, 6 (186), 1574-1579 [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 27.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 19.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 01.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 7.033.2:746:069.5(495)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.1.12>

Дмитренко Наталія Віталіївна,

доктор філософії, доцент кафедри образотворчого мистецтва,
заступник декана з науково-педагогічної та соціально-гуманітарної роботи
факультету образотворчого мистецтва і дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0002-1223-8935
SCOPUS ID: 58021722600
nata_heavy@ukr.net

ПАМ'ЯТКИ ТЕКСТИЛЮ ПІЗНЬОЇ АНТИЧНОСТІ З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ БЕНАКІ В АФІНАХ: ХУДОЖНІ ВПЛИВИ ТА МІЖКУЛЬТУРНІ ВЗАЄМОДІЇ

Мета статті полягає у ґрунтовному дослідженні пам'яток текстилю пізньої античності з колекції Музею Бенакі в Афінах як важливого джерела для вивчення художніх і технологічних традицій Східного Середземномор'я IV–VII ст. н. е. Аналіз зосереджено не лише на характеристичі самої колекції, її походженні та умовах збереження, але й на детальному розгляді матеріалів, технік ткацтва, декоративних мотивів, сюжетів та іконографії, що визначають своєрідність цих текстильних артефактів. Особливий акцент зроблено на виявленні та осмисленні джерел інспірації, які простежуються у художньому оформленні тканин і відображають взаємодію античної, єгипетської, коптської та ранньохристиянської культурних традицій. Основна мета дослідження полягає у з'ясуванні, які художні, релігійні та культурні впливи формували образну систему пізньоантичного текстилю та як ці впливи проявлялися у декоративно-прикладному мистецтві означеного періоду. У цьому контексті важливим є простеження синтезу античної іконографічної спадщини з новими символічними мотивами раннього християнства, а також взаємодії місцевих єгипетських традицій із ширшими мистецькими тенденціями на прикладі текстилю Центральної Азії, а саме Сасанідського Ірану. Розгляд цих впливів дозволяє показати, яким чином художні мотиви, що виникли в різних культурних середовищах, трансформувалися у текстильному мистецтві та як у пам'ятках із колекції Музею Бенакі відображено складні процеси культурного синтезу доби пізньої античності. З-поміж ключових завдань дослідження – з'ясувати походження окремих зразків текстилю, визначити їх місце у розвитку коптського та ранньохристиянського мистецтва, а також простежити роль технологічних і стилістичних особливостей у формуванні їх художніх традицій. Важливим є також розгляд орнаментальних і сюжетних композицій, що поєднують елементи античної міфології, символіки та світських сюжетів. Дослідження спрямоване на характеристику декоративних особливостей текстильних фрагментів та виявлення у них паралелей із пам'ятками інших видів мистецтва. Окрему увагу приділено аналізу окремих артефактів колекції, що дозволяє простежити художню різноманітність пізньоантичного текстилю та його зв'язки з мистецькими центрами Східного Середземномор'я. Реалізація зазначених завдань сприяє уточненню малодосліджених аспектів історії текстильного виробництва та підкреслює значення колекції Музею Бенакі як важливого джерела для дослідження культурних взаємодій і трансформацій художніх традицій у період переходу від античності до середньовіччя.

Ключові слова: іконографія, традиція, композиція, образотворче мистецтво, декоративно-прикладне мистецтво, Візантія, античність, художня культура.

Dmytrenko Nataliia. LATE ANTIQUE TEXTILES FROM THE BENAKI MUSEUM COLLECTION IN ATHENS: ARTISTIC INFLUENCES AND INTERCULTURAL INTERACTIONS

The aim of this article is to conduct a comprehensive study of Late Antique textile artifacts from the collection of the Benaki Museum in Athens as an important source for the study of the artistic and technological traditions of the Eastern Mediterranean in the 4th–7th centuries CE. The analysis focuses not only on the characteristics of the collection itself, its provenance, and conditions of preservation, but also on a detailed examination of the materials, weaving techniques, decorative motifs, subjects, and iconography that define the distinctive features of these textile artifacts. Particular emphasis is placed on identifying and interpreting the sources of artistic inspiration reflected in the design of the textiles, which reveal the interaction of Classical, Egyptian, Coptic, and early Christian cultural traditions. The primary objective of the research is to determine which artistic, religious, and cultural influences

shaped the visual system of Late Antique textiles and how these influences manifested themselves in the decorative and applied arts of this period. In this context, special attention is paid to tracing the synthesis of the iconographic heritage of Classical Antiquity with new symbolic motifs of early Christianity, as well as to examining the interaction between local Egyptian traditions and broader artistic trends, particularly those associated with the textiles of Central Asia, including Sasanian Iran. The consideration of these influences makes it possible to demonstrate how artistic motifs originating in different cultural environments were transformed within textile art and how the artifacts preserved in the Benaki Museum collection reflect the complex processes of cultural synthesis characteristic of Late Antiquity. Among the key tasks of the study are the identification of the provenance of individual textile pieces, the determination of their place within the development of Coptic and early Christian art, and the examination of the role of technological and stylistic features in shaping their artistic traditions. Another important aspect is the analysis of ornamental and narrative compositions that combine elements of Classical mythology, symbolism, and secular themes. The study also aims to characterize the decorative features of the textile fragments and to identify parallels with monuments of other artistic media. Particular attention is devoted to the analysis of selected artifacts from the collection, which makes it possible to trace the artistic diversity of Late Antique textiles and their connections with the artistic centers of the Eastern Mediterranean. The implementation of these research objectives contributes to clarifying underexplored aspects of the history of textile production and emphasizes the importance of the Benaki Museum collection as a significant source for the study of cultural interactions and the transformation of artistic traditions during the transition from Antiquity to the Middle Ages.

Key words: iconography, tradition, composition, fine arts, decorative and applied arts, Byzantium, antiquity, artistic culture.

Вступ. У вітчизняному та європейському мистецтвознавстві дослідження текстилю пізньої античності тривалий час розвивалися переважно у межах окремих регіональних традицій – коптського текстилю Єгипту, візантійських тканин або ж сасанідського шовку Ірану. Такий підхід часто призводив до розгляду цих пам'яток як ізольованих явищ, пов'язаних насамперед із локальними культурними контекстами. Водночас новітні дослідження дедалі частіше наголошують на необхідності розглядати текстильне мистецтво пізньої античності як частину ширшої художньої системи, у межах якої відбувалася активна взаємодія між різними культурними центрами Східного Середземномор'я та Передньої Азії.

Особливо показовими у цьому контексті є взаємовпливи між коптським текстилем Єгипту та сасанідськими тканинами Ірану. У період пізньої античності тканини були важливим товаром на арені міжнародної торгівлі й активно циркулювали торговельними шляхами, що поєднували Іран, Візантію, Сирію та Єгипет. Сасанідський шовк, який вважався одним із найпрестижніших текстильних виробів того часу, поширювався далеко за межі Ірану, проникаючи до візантійського та єгипетського культурного середовища. Разом із самими виробами поширювалися й характерні декоративні мотиви,

орнаментальні композиції та художні принципи, що впливали на місцеві традиції ткацтва.

Археологічні знахідки з Єгипту, зокрема матеріали з Антинополя та інших центрів, свідчать про те, що місцеві майстри не лише використовували імпортні тканини, але й творчо переосмислювали їхню декоративну систему. У багатьох зразках коптського текстилю простежуються мотиви, типові для сасанідських тканин: медальйонні композиції, стилізовані рослинні орнаменти, симетричні зооморфні зображення. Водночас ці елементи зазнавали трансформації відповідно до локальних естетичних традицій, поєднуючись із античною спадщиною та новими християнськими символами, характерними для культурного середовища Єгипту.

Попри значну кількість публікацій, присвячених окремим групам пізньоантичного текстилю, питання художніх взаємодій між сасанідською та коптською традиціями досі не отримало достатньо комплексного висвітлення. Особливо це стосується музейних колекцій, у яких подібні пам'ятки зберігаються як частини різних відділів і не завжди розглядаються у взаємозв'язку. У цьому контексті колекція текстилю пізньої античності з фондів Музею Бенакі в Афінах є важливим матеріалом для дослідження міжкультурних

мистецьких контактів, оскільки містить зразки, що демонструють як локальні єгипетські традиції, так і впливи ширшого художнього середовища пізньоантичного світу [11, с. 58–62].

Брак узагальнюючих досліджень, присвячених аналізу джерел інспірацій коптського текстилю та його взаємодії з сасанідським мистецтвом, засвідчує актуальність звернення до цієї проблематики. Розгляд означених пам'яток у ширшому культурному контексті дозволяє по-новому осмислити процеси художнього обміну, що відбувалися у пізньоантичному світі, та простежити формування спільної візуальної мови текстильного мистецтва, характерної для культурного простору від Ірану до Єгипту.

Матеріали та метод. У дослідженні використано комплексний підхід, що поєднує опрацювання наукових публікацій, присвячених текстилю пізньої античності, коптському мистецтву Єгипту та сасанідському текстилю Ірану, а також аналіз музейних матеріалів і описів артефактів з колекції Музею Бенакі в Афінах та Музею Метрополітен у Нью-Йорку. Особливу увагу приділено дослідженню текстильних фрагментів, що зберігаються у фондах музеїв, їхнім технічним характеристикам, декоративним мотивам та іконографічним особливостям.

Методологічною основою дослідження стали мистецтвознавчий аналіз, іконографічний та історико-генетичний методи, а також історико-хронологічний і компаративний підходи. Важливим є застосування порівняльного аналізу, що дозволяє виявити спільні риси у декоративних мотивах коптського текстилю Єгипту та сасанідських тканин Ірану, простежити їхні художні взаємозв'язки та визначити джерела інспірацій.

Застосування культурно-історичного та соціокультурного аналізу дало змогу розглянути текстильні пам'ятки у ширшому контексті міжкультурних контактів пізньої античності, зокрема в аспекті циркуляції тканин торговельними шляхами між Іраном, Візантією та Єгиптом. Таке поєднання методів дозволило простежити особливості художньої мови текстилю, виявити трансформацію

орнаментальних і сюжетних мотивів та окреслити місце коптських тканин у системі мистецьких взаємовпливів пізньоантичного світу.

Результати. Дослідження коптського та сасанідського текстилю мають тривалу наукову традицію, що бере початок ще у першій половині ХХ ст. Одними з ранніх праць у цій галузі стали дослідження В. Ф. Вольбаха та Е. Кюнеля, які у монографії *Late Antique, Coptic and Islamic Textiles of Egypt* (1926) здійснили систематизацію пам'яток пізньоантичного та коптського текстилю. У подальших дослідженнях значну увагу іконографічним мотивам приділив Р. Берлінер, який у 1964 р. проаналізував вплив театральної культури на сюжетні композиції коптських тканин. Питання орнаментальних та сюжетних мотивів у коптському текстилі також було розглянуто А. М. Джонсом у праці *The Equestrian Motif in Coptic Textiles* (1974). У 1970–1980-х роках важливий внесок у дослідження мистецтва коптського Єгипту та його текстильних пам'яток зробив А. Бадаві, який розглянув їх у ширшому контексті розвитку християнського мистецтва Єгипту. Окремі аспекти художніх традицій та музейних колекцій були висвітлені І. Петером у каталозі текстилю Музею Рітберг у Цюриху (1976), а також М.-Г. Ручовською у дослідженні *Coptic Fabrics* (1990). Значну увагу міжкультурним впливам, зокрема зв'язкам із мистецтвом Сасанідського Ірану, приділив П. О. Гарпер у праці *The Royal Hunter: Art of the Sasanian Empire* (1978). У новітніх дослідженнях проблематика коптського текстилю розглядається у контексті музейних колекцій та міжкультурних контактів, зокрема у праці С. Цурінакі (2004), присвяченій текстилю з колекції Музею Бенакі, а також у фундаментальному каталозі коптських тканин В. Ландрі, А.-Л. Руа та А. Руссель (2019). Сучасні українські дослідження продовжують цю традицію, зокрема у працях Н. Дмитренко (2025), де аналізуються художні та іконографічні особливості коптських і перських тканин, а також їх взаємозв'язки з мистецтвом Візантії та Сасанідського Ірану.

Колекція текстилю пізньої античності з фондів Музею Бенакі в Афінах є однією з найбільш значущих для дослідження матеріальної культури Східного Середземномор'я IV–VII ст. н. е. Більшість артефактів походить з території Єгипту, де кліматичні умови сприяли їхньому збереженню. Така збереженість тканин дозволяє простежити еволюцію художніх традицій у період переходу від пізньої античності до ранньохристиянського часу, включно з трансформаціями технік ткацтва, еволюцією орнаменту та іконографією сюжетів.

Музей Бенакі, заснований Антонісом Бенакісом у 1930 році, з моменту створення формувався як центр, покликаний відображати багатомірну історію грецької культури та її взаємодії з іншими регіонами Середземномор'я. Відділ візантійського та поствізантійського мистецтва, де зберігається значна частина текстилю пізньої античності, містить понад сотню фрагментів, включно з одягом, декоративними смугами, гобеленовими вставками та тканинами для інтер'єрів. Частина колекції була зібрана особисто засновником музею, частково надійшла через міжнародні дарування та придбання, що засвідчує історію формування фондів у контексті ранньої європейської зацікавленості коптським мистецтвом [3, с. 15–16].

Оптимальні умови зберігання – контроль вологості та температури, обмежене освітлення, використання безкислотних матеріалів – дозволяють не лише експонувати, а й досліджувати крихкі тканини. Співпраця з міжнародними лабораторіями забезпечує можливість фізико-хімічного аналізу волокон і барвників, що поглиблює розуміння технологій виробництва та торговельних мереж пізньоантичного світу.

Технічний спектр тканин колекції демонструє розмаїття практик: від тонкого лляного полотна до вовняних та шовкових гобеленів. Використовувалися різні техніки: полотняне переплетення, гобеленове ткання та вишивка. Декоративні смуги, тасьми та вставки прикрашали одяг і побутові текстильні вироби, демонструючи високий рівень майстерності та складну поліхромію.

Іконографічно текстиль поєднує античні мотиви з ранньохристиянськими символами. Рослинні орнаменти (виноградна лоза, листя, квіткові композиції), зооморфні та фантастичні сюжети, а також міфологічні сцени поєднуються з біблійними мотивами та зображеннями святих. Цей синтез свідчить про поступову трансформацію культурної парадигми та розвиток нової візуальної мови сакрального мистецтва [2, с. 15–18].

Важливий аспект колекції – соціокультурна функція текстилю. Вироби виступали маркерами статусу, символами релігійної та соціальної належності. Якість матеріалу, складність орнаменту та колористика відображали соціальний статус власника та його приналежність до певної культурної спільноти. Побутові текстильні вироби формували естетику житлового простору та брали участь у ритуалах і церемоніях.

Конкретні приклади з колекції ілюструють різноманіття форм і функцій:

Лляна туніка з сітчастим ромбовим візерунком та медальйонами з симетричними мотивами (Єгипет, VIII–IX ст., ГЕ 7173) демонструє застосування геометричної орнаменталії в одязі. Коптська вовняна туніка з пришитими гобеленовими смугами (VIII ст., ГЕ 7163) свідчить про комбінацію локального та гобеленового ткацтва. Вишита літургійна тканина зі сценами святого-воїна та серафима (VI–VII ст., ГЕ 6989) ілюструє сакральну функцію та іконографічну інновацію у ранніх християнських текстилях. Шовкова тканина з листям у формі серця (Єгипет, до VIII ст., 15717) відтворює декоративні мотиви, близькі до перських текстильних традицій, що свідчить про активний культурний та торговельний обмін. Вишитий медальйон з апостолом Марком (VI ст., ГЕ 6991) підкреслює місцеву інтерпретацію біблійних сюжетів у тканині. Коптський вовняний гобелен з жіночою фігурою з дзеркалом (VI ст., 7111) і гобелен із міфологічними сценами про Геракла (VI ст., 7035) демонструють як релігійні, так і античні сюжети в декоративному мистецтві. Лляний декоративний текстиль з жіночим образом (VI ст., ГЕ 7110) і велум з технікою петльового

плетіння та зображенням пари, що молиться під апсидою (V–VI ст., GE 7145), вказують на різноманітні функції текстилю від декоративних до ритуальних.

Таким чином, пізньоантичний текстиль з колекції Музею Бенакі демонструє широкий спектр технологій, орнаментацийних рішень та соціокультурних функцій. Його вивчення дозволяє реконструювати художні традиції Східного Середземномор'я, простежити трансформації іконографії, а також зрозуміти процеси культурного синтезу та взаємозв'язки між локальними та імпортованими виробами. Колекція залишається надзвичайно цінним ресурсом для міждисциплінарних досліджень у галузі мистецтвознавства, археології та історії матеріальної культури.

У статті С. Цурінакі досліджується колекція єгипетських текстильних фрагментів доби пізньої античності, що зберігається у Музеї Бенакі в Афінах, зокрема ті експонати, які вирізняються рідкісними прикладами буколічної та міфологічної іконографії. Особлива увага приділяється чотирьом фрагментам тканин, що слугували декоративними елементами одягу та домашнього начиння, на яких зображено сцени з циклу Діоніса, котрі віддзеркалюють стійкий вплив грецької класичної традиції на мистецтво пізньоантичного Єгипту. Аналіз показує, що ці тканини не лише виконували функцію оздоблення, а й були важливим засобом передачі культурних та релігійно-міфологічних наративів того часу, відображаючи синтез місцевих єгипетських і середземноморських художніх традицій.

Текстильні фрагменти пізньоантичного періоду демонструють значну різноманітність за технікою виконання. Серед найпоширеніших виділяють полотняне та саржеве переплетення, що створювало міцну основу для багатоколірних сюжетів; використання вовни та льону дозволяло досягти насичених колірних контрастів [16, с. 140]. Значну увагу заслуговує застосування технік «*soumak*» та «*flying shuttle*», які забезпечували можливість створення рельєфності в орнаменті та чітку деталізацію фігур. Деякі тканини мають

вставки шовкових ниток, що надає їм блиску та підкреслює важливість центральних сюжетів, особливо у медальйонах з міфологічними сценами [6, с. 222–233].

Іконографія фрагментів відображає популярні міфологічні мотиви, поширені у Середземномор'ї, зокрема сцени народження, тріумфу та страждань Діоніса, а також його зустріч з Ариадною на острові Наксос. Бог зображений із типовими атрибутами – тірс, ліани, пантерою, посудиною для вина, що символізують його божественну силу, родючість і достаток. Композиції демонструють синтез класичної грецької традиції, римської декоративної культури та орієнтальних впливів, зокрема через фронтальне розташування фігур, симетрію та стилізовані декоративні елементи, такі як турретовані корони.

За типологією тканин дослідниця виділяє кілька основних груп:

1. Медальйонні композиції – центральна фігура у колі або овалізованому полі, часто із декоративним рамковим орнаментом.
2. Сюжетні фризіві смуги – послідовність сцен, що розгортають міфологічну або буколічну історію.
3. Рельєфно-декоративні мотиви – рослини та тваринні орнаменти, які підкреслюють контекст центральної сцени та мали культове, магічно-символічне значення [17, с. 51–66].

Особливе місце займають медальйони з червоним або синім фоном та присутністю однієї або двох фігур, де фон практично відсутній, а головні персонажі постають на площині тканини у природному русі. Вони демонструють високий рівень художньої майстерності ткачів, які володіли анатомічними знаннями та вмінням передати динаміку руху. При цьому спостерігається явна взаємодія з книжковою та мозаїчною традицією, що вказує на широку мережу художніх впливів між регіонами Середземномор'я.

Аналіз також виявляє значний вплив єгипетського текстилю на коптську тканину: орнаментальні прийоми, переплетення ниток та кольорові поєднання були адаптовані у коптських тканинах IV–VII століть,

що відзначаються подібною медальйонною структурою та схожими сюжетами. Це підтверджує, що сасанідський та єгипетський текстиль виступали не лише як декоративне мистецтво, а й як фактор культурного обміну та технологічного впровадження у ранньохристиянському середовищі.

Таким чином, текстильні фрагменти виступають важливим свідченням стійкості класичної грецької традиції у декоративному мистецтві пізньої античності, демонструють взаємодію мистецтва Єгипту та Середземномор'я, а також підтверджують роль текстилю як носія міфологічної, релігійної та магичної символіки. Комплексний аналіз технік, стилістики та типології тканин дозволяє оцінити їхню художню цінність, відобразити складну мережу культурних впливів та підкреслити значущість текстилю як окремого виду мистецтва у пізньоантичному світі.

Розглянемо гобелен на якому зображені міфологічні сцени з життя Геракла. У центральному медальйоні зображено відомий сюжет викрадення пояса Іпполіти, цариці амазонок. Навколо розміщено епізоди з історії Деяніри та фінального протистояння Геракла з кентавром Нессосом. Зображення цих сцен свідчить про збереження та використання античних сюжетів (рис. 1).



Рис. 1. Коптський гобелен зі сценами міфологічних циклів про Геракла. VI ст. 0,17 × 0,17 м. Музей Бенакі, Афіни. (Інв. № 7035) [7]

Важливим для ознайомлення є фрагмент текстилю з цієї ж колекції, що репрезентує місцеве ткацьке виробництво Єгипту до VIII ст. На високоякісній шовковій тканині наявний орнамент у вигляді серцеподібного листа, який відтворює декоративні мотиви, характерні для перських текстилів цієї ж доби (рис. 2).



Рис. 2. Фрагмент текстилю з рослинним орнаментом. Єгипет, до VIII ст. Шовк. 0,27 × 0,06 м. Музей Бенакі, Афіни. (Інв. № 15717) [7]

В зібранні Музею Бенакі наявні також зразки коптських гобеленів із світськими сюжетами, наприклад, зображення жіночої фігури, яка тримає дзеркало та прикрашає себе. Зображення характеризується складною орнаментальною та рослинною композицією та яскравою поліхромією з використанням червоних, зелених, жовтих, коричневих, синіх та білих відтінків (рис. 3).



Рис. 3. Коптський гобелен із зображенням жіночої фігури, яка тримає дзеркало. Єгипет, VI ст. 0,37 × 0,37 м. Музей Бенакі, Афіни. (Інв. № 7111) [7]

Сасанідський текстиль (III–VII ст.) посідає важливе місце в історії декоративно-прикладного мистецтва пізньої античності та раннього середньовіччя. Тканини, створені в межах Сасанідської імперії, вирізнялися високим рівнем технологічної досконалості, складною орнаментальною системою та значним впливом на художні традиції сусідніх регіонів, зокрема Візантії, Середньої Азії та коптського Єгипту [12, с. 154–160]. Основним матеріалом для виготовлення престижних тканин був шовк, хоча використовувалися також вовна й лляні волокна. Серед поширених технік особливе значення мали складні шовкові переплетення, зокрема саміт (*samite*), а також різні види саржевого й полотняного ткання, що дозволяли створювати багатоколірні орнаментальні композиції [15, с. 23–24].

Найважливіші центри виробництва сасанідського текстилю розташовувалися на території Ірану та Середньої Азії, зокрема в районах Ктесифона, Суз, Рея, Нішапура та Согда. Завдяки активній торгівлі вздовж шляхів Великого шовкового шляху ці тканини широко експортувалися до різних регіонів Старого Світу, зокрема до Візантії, Сирії, Єгипту та навіть до Західної Європи. Розкішні шовкові вироби високо цінувалися як предмети престижу та символи соціального статусу, що сприяло поширенню їхніх декоративних мотивів і композиційних принципів у різних художніх традиціях [18, с. 1–16].

Іконографія сасанідського текстилю відзначається чітко структурованою системою орнаменту. Найпоширенішою композиційною схемою були медальйони або круглі картуші, часто обрамлені характерним «перлинним» бордюром. У середині таких медальйонів розміщувалися зображення тварин – левів, баранів, коней, павичів, грифонів або фантастичних істот, інколи представлених поодинокі або у симетричних парах. Окрему групу становили тканини із зображеннями царських постатей, сцен полювання чи тріумфальних мотивів, пов'язаних із придворною ідеологією Сасанідської держави. Типологічно ці композиції поєднували зооморфні, рослинні та геометризovanі

орнаменти, що створювали впізнавану декоративну систему [10, с. 89–95].

Вплив сасанідського текстилю чітко простежується і в коптських тканинах Єгипту, особливо у пам'ятках IV–VII століть. Єгипетські ткачі активно запозичували окремі орнаментальні мотиви, зокрема медальйонні композиції, стилізовані рослинні елементи, зображення тварин і декоративні стрічки. У коптських тканинах ці мотиви нерідко зазнавали трансформації відповідно до місцевих художніх традицій: сасанідські зооморфні образи поєднувалися з античними декоративними формами та новими символічними мотивами ранньохристиянського мистецтва. Таким чином, текстиль обох регіонів функціонував у межах спільного культурного простору пізньої античності, де художні ідеї активно циркулювали разом із торговельними потоками тканин.

Розглянемо тканий шовковий текстиль, виготовлений в Ірані або Центральній Азії, на якому зображено німбованого сасанідського шаханшаха, яким, імовірно, є Хосров II (правління 590–628 рр.). На ньому крилата корона, характерна для сасанідської царської влади; цей мотив відтворюється й в інших видах мистецтва, зокрема на монеті доньки Хосрова та на стукковій панелі з будинку поблизу Ктесифона. Правитель сидить на незвичному троні, підтримуваному з обох боків козерогами (ібексами) – на відміну від біблійного трону царя Соломона, який фланкували леви. Повторювані зображення Хосрова розділені стилізованими крилатими пальметами, що дуже подібні до тих, які зображені в мозаїках аркади Купола Скелі [5].

Попри сасанідську іконографію, цей шовк саміт датується вже після падіння держави Сасанідів, які були переможені Омейядами у 651 році. Його виготовили ткачі раннього ісламського періоду у другій половині VII – першій половині VIII століття, що свідчить про безперервність традицій високоякісного сасанідського текстильного виробництва, яким захоплювалися та яке наслідували навіть у таких віддалених регіонах, як Візантія. Іконографія тканини пов'язувала

нову омейядську династію з могутньою імперією, що передувала їй, уособленням якої був її останній великий правитель – Хосров II (рис. 4).



Рис. 4. Фрагмент ранньоісламського текстилю із зображенням сасанідського правителя. Шовкова тканина із постаттю сасанідського шаханшаха. Іран, VII–VIII ст. Шовк. 94 × 85 см. Колекція Девіда, Копенгаген (The David Collection), Інв. № 23/2011. Фото: Pernille Klemp [5]

Розглянемо фрагмент шовкової тканини з вертикальною смугою орнаменту, що складається з повторюваного мотиву крилатих коней, уміщених у перлинні медальйони з колекції Музею Метрополітен у Нью-Йорку. На ній коні зображені почергово повернутими ліворуч і праворуч, із розпростертими крилами та зав'язаними вузлом хвостами. Кожна постать прикрашена перлинною стрічкою з розвіяними стрічками навколо ший, головним убором у вигляді кулі та півмісяця, закріпленим на стрижні, а також декоративними стрічками на щиколотках. Перлинна рамка медальйонів переривається у верхній, нижній та бічних частинах концентричними квадратами. Тло композиції заповнене стилізованими квітучими деревами, які супроводжуються рослинними елементами, вписаними у мотив із заокругленим верхом (рис. 5) [14].

Подібна орнаментальна схема є характерною для сасанідського мистецтва. Аналогічні мотиви відомі на рельєфах Таг-е Бостан в Ірані, а також на виробих із металу та печатках сасанідського періоду, де також простежуються зображення крилатих коней.



Рис. 5. Фрагмент текстилю із зображенням коней. Сасанідський період. Центральна Азія, бл. V–VII ст. н. е. Шовк. 106,7 × 19,1 см. Музей Метрополітен, Нью-Йорк. Інв. № 2004.255 [14]

Головний убір у вигляді кулі та півмісяця має паралелі з коронами, представленими на сасанідських монетах. Сасанідські тканини широко експортувалися у різні регіони стародавнього світу, а їхня орнаментика та техніка виконання відображають художні трансформації й культурні запозичення, що відбувалися вздовж торговельних шляхів Великого шовкового шляху. Водночас точні центри виробництва цих тканин досі залишаються остаточно не встановленими.

Текстильні вироби, створені в Єгипті, на Близькому Сході та у західній частині Центральної Азії в сасанідську добу, часто прикрашалися зображенням однієї тварини або парою тварин, розташованих одна навпроти одної. Для частини тканин, витканих у Согді в Центральної Азії, характерною була особливо геометризована й кутова стилізація тваринних образів [8, с. 33–35].

Висока цінність розкішних шовкових тканин зумовила перенесення їхніх орнаментальних мотивів на інші види мистецтва – срібні посудини, кам'яне різьблення та кераміку. Чимало таких виробів було створено вже через кілька століть після занепаду держави Сасанідів та арабських завоювань на Близькому Сході.

Зображений на фрагменті текстилю баран зі стрічками має виразне сасанідське походження. Хо́да тварини, а також окремі стилістичні деталі – фронтально показані

розлогі роги, нашійна стрічка та розвіяні стрічки є характерними рисами цього мотиву, який також відомий за зображеннями на сасанідських печатках і стукковому декорі (рис. 6) [13].



Рис. 6. Фрагмент текстилю із зображенням крокуючого барана з нашійною стрічкою. Сасанідський період. Єгипет, бл. VII ст. н. е. Вовна, бавовна. 21,8 × 10,5 см. Музей Метрополітен, Нью-Йорк. Інв. № 1977.232 [13]

Узагальнюючи проведений аналіз, можна стверджувати, що розглянуті пам'ятки коптського текстилю з Єгипту, представлені в колекції Музею Бенакі в Афінах та сасанідського текстилю з Ірану, наочно демонструють складні процеси художніх взаємовпливів у культурному просторі пізньої античності. Їхнє зіставлення дає підстави говорити про стійку присутність сасанідських художніх традицій, що проявляється не лише у сфері ювелірного та декоративно-прикладного мистецтва та іконографічних системах, але й у текстилі, де ці впливи відображаються у стилістиці орнаментальних композицій та поширенні мігруючих мотивів, нерідко

пов'язаних із міфологічними сюжетами [1, с. 226–253; 9, с. 9–27]. Таким чином, простежується ширший культурно-мистецький контекст взаємодії між художніми традиціями Візантії та Ірану, в якому текстиль виступає важливим носієм і транслятором образних моделей та художніх ідей [4, с. 17–18].

Висновки. Пам'ятки текстилю пізньої античності з колекції Музею Бенакі в Афінах становлять важливе джерело для вивчення художніх і технологічних процесів, що відбувалися у культурному просторі Східного Середземномор'я впродовж IV–VII ст. н. е. Представлені у зібранні артефакти дозволяють простежити особливості розвитку текстильного виробництва, а також реконструювати складні процеси міжкультурних взаємодій, характерні для доби пізньої античності. Завдяки доброму стану збереженості та різноманіттю матеріалів і технік виконання ці пам'ятки надають цінний матеріал для аналізу естетичних тенденцій, декоративних принципів та іконографії, що формували художню мову текстильного мистецтва означеного періоду.

Розглянуті у статті зразки коптського текстилю демонструють тісні зв'язки між локальними єгипетськими традиціями ткацтва та ширшим художнім середовищем пізньоантичного світу. Аналіз орнаментальних композицій і сюжетів засвідчує значний вплив мистецтва Сасанідського Ірану, зокрема поширення характерних медальйонних композицій, стилізованих рослинних і зооморфних мотивів, що трансформувалися у місцевому культурному контексті. Це підтверджує, що коптський текстиль і сасанідські тканини функціонували в межах єдиної художньої системи, формування якої значною мірою було зумовлене активною циркуляцією текстильних виробів торговельними шляхами між Іраном, Візантією та Єгиптом.

Єгипетські археологічні знахідки, зокрема матеріали з Антинополя та інших центрів, свідчать про творче переосмислення імпортованих зразків місцевими майстрами, які адаптували декоративні мотиви перських тканин до власної художньої традиції. У результаті цього процесу виникали оригінальні композиційні

рішення, що поєднували античну спадщину, елементи сасанідської орнаментики та нову мову символів раннього християнства.

Таким чином, колекція текстилю пізньої античності з фондів Музею Бенакі є важливим матеріалом для дослідження трансформацій художніх традицій та культурних контактів у пізньоантичному світі. Вона

відкриває перспективи для подальших міждисциплінарних досліджень у галузі історії мистецтва, археології та студій матеріальної культури, а також сприяє глибшому розумінню ролі текстилю як одного з ключових носіїв художніх і культурних взаємовпливів у добу переходу від античності до середньовіччя.

Література:

1. Дмитренко Н. В. Античні та сасанідські впливи у художній стилістиці весільних поясів та натільних ланцюгів Візантійської імперії. *ArtPlatforma*. 2025a. 12(2). 226–253. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.12.2025.226-253>
2. Дмитренко Н. В. Пам'ятки текстилю пізньої античності з колекції Музею Бенакі в Афінах. In *IX Конгрес сходовознавців* (pp. 15–18). Liha-Pres. 2025b. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-585-6-2>
3. Дмитренко Н. В. Стан збереження та іконографічні особливості коптських і перських тканин IV–XI століть. In *Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти. Матеріали X Міжнародної науково-практичної конференції* (pp. 15–16). 2025c. Liha-Pres. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-3>
4. Дмитренко Н. В. Зображення Кай Кауса у творах декоративно-прикладного мистецтва Візантії та Ірану. In *XXVIII Сходовознавчі читання А. Кримського: матеріали міжнародної наукової конференції* (pp. 17–18). Liha-Pres. 2025d. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-530-6-4>
5. Art of the Middle Ages. (n.d.). *Textile object*. Retrieved February 7, 2026, from <https://artofthemiddleages.com/s/main/item/2543>
6. Badawy, A. *Coptic art and archaeology: The art of the Christian Egyptians from the late antique to the Middle Ages*. MIT Press. 1978.
7. Benaki Museum. *Late antiquity textiles collection*. Retrieved February 7, 2026, from https://www.benaki.org/index.php?option=com_collections&view=collection&id=43&lang=en
8. Berliner R. Tapestries from Egypt influenced by theatrical performances. *The Metropolitan Museum Journal*. 1964. 13. 35.
9. Dmytrenko N. The image of Kay Kavus in the works of decorative and applied art of Byzantium and Iran. *Anastasis. Research in Medieval Culture and Art*. 2025. 12(1). 9–27. DOI: <https://doi.org/10.35218/armca.2025.1.01>
10. Harper P. O. *The royal hunter: Art of the Sasanian empire*. Asia Society & Metropolitan Museum of Art. 1978.
11. Jones A. M. *The equestrian motif in Coptic textiles*. Wayne State University Press. 1974.
12. Landry W., Roy A.-L., Roussel A. *The Coptic textiles*. Brill. 2019.
13. Metropolitan Museum of Art. *Textile object in the collection*. Retrieved February 7, 2026, from <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/326230>
14. Metropolitan Museum of Art. *Textile object in the collection*. Retrieved February 7, 2026, from <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/329610>
15. Peter I. *Textilien aus Ägypten im Museum Rietberg*. Museum Rietberg. 1976.
16. Rutschowskaya M.-H. *Coptic fabrics*. Rizzoli. 1990.
17. Tsourinaki S. Late antique textiles of the Benaki Museum with bucolic and mythological iconography. In *Europe, Hellas and Egypt: Complementary antipodes during Late Antiquity* (BAR International Series 1218, pp. 51–66). 2004.
18. Volbach W. F., Kühnel E. *Late antique, Coptic and Islamic textiles of Egypt*. E. Weyhe. 1926.
19. References:
20. Dmytrenko, N. V. (2025a). Antychni ta sasanidski vplyvy u khudozhnii stylistytsi vesilnykh poiasiv ta natilnykh lantsiuhiv Vizantiiskoi imperii [Ancient and Sasanian influences in the artistic stylistics of wedding belts and body chains of the Byzantine Empire] *ArtPlatforma*, 12(2), 226–253. <https://doi.org/10.51209/platform.2.12.2025.226-253> [in Ukrainian].
21. Dmytrenko, N. V. (2025b). Pamiatky tekstyliu piznoi antychnosti z kolektsii Muzeiu Benaki v Afinakh [Late antique textiles from the Benaki Museum collection in Athens]. *IX Konhres skhodoznavtsiv* (pp. 15–18). Liha-Pres. <https://doi.org/10.36059/978-966-397-585-6-2> [in Ukrainian].

22. Dmytrenko, N. V. (2025c). Stan zberezhennia ta ikonohrafichni osoblyvosti koptskykh i perskykh tkanyh IV–XI stolit [State of preservation and iconographic features of Coptic and Persian textiles of the 4th–11th centuries]. *Aktualni problemy rozvytku ukrainskoho ta zarubizhnoho mystetstv: kulturolohichni, mystetstvoznavchyi, pedahohichni aspekty. Materialy X Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii* (pp. 15–16). Liha-Pres. <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-3> [in Ukrainian].
23. Dmytrenko, N. V. (2025d). Zobrazhennia Kai Kausa u tvorakh dekoratyvno-prykladnoho mystetstva Vizantii ta Iranu [Depictions of Kay Kāvus in the decorative and applied arts of Byzantium and Iran]. *XXVIII Skhodoznavchi chytannia A. Krymskoho: materialy mizhnarodnoi naukovo konferentsii* (pp. 17–18). Liha-Pres. <https://doi.org/10.36059/978-966-397-530-6-4> [in Ukrainian].
24. Art of the Middle Ages. (n.d.). *Textile object*. Retrieved February 7, 2026, from <https://artofthemiddleages.com/s/main/item/2543>
25. Badawy, A. (1978). *Coptic art and archaeology: The art of the Christian Egyptians from the late antique to the Middle Ages*. MIT Press.
26. Benaki Museum. (n.d.). *Late antiquity textiles collection*. Retrieved February 7, 2026, from https://www.benaki.org/index.php?option=com_collections&view=collection&id=43&lang=en
27. Berliner, R. (1964). Tapestries from Egypt influenced by theatrical performances. *The Metropolitan Museum Journal*, 13, 35.
28. Dmytrenko, N. (2025). The image of Kay Kavus in the works of decorative and applied art of Byzantium and Iran. *Anastasis. Research in Medieval Culture and Art*, 12(1), 9–27. DOI: 10.35218/armca.2025.1.01.
29. Harper, P. O. (1978). *The royal hunter: Art of the Sasanian empire*. Asia Society & Metropolitan Museum of Art.
30. Jones, A. M. (1974). *The equestrian motif in Coptic textiles*. Wayne State University Press.
31. Landry, W., Roy, A.-L., & Roussel, A. (2019). *The Coptic textiles*. Brill.
32. Metropolitan Museum of Art. (n.d.). *Textile object in the collection*. Retrieved February 7, 2026, from <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/326230>
33. Metropolitan Museum of Art. (n.d.). *Textile object in the collection*. Retrieved February 7, 2026, from <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/329610>
34. Peter, I. (1976). *Textilien aus Ägypten im Museum Rietberg*. Museum Rietberg.
35. Rutschowskaya, M.-H. (1990). *Coptic fabrics*. Rizzoli.
36. Tsourinaki, S. (2004). Late antique textiles of the Benaki Museum with bucolic and mythological iconography. In *Europe, Hellas and Egypt: Complementary antipodes during Late Antiquity* (BAR International Series 1218, pp. 51–66).
37. Volbach, W. F., & Kühnel, E. (1926). *Late antique, Coptic and Islamic textiles of Egypt*. E. Weyhe.

Дата першого надходження статті до видання: 26.01.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.02.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 01.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 655.24(477)»16/19»

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.1.13>**Дудник Ігор Миколайович,**

кандидат мистецтвознавства, доцент,

виконуючий обов'язки завідувача кафедри комп'ютерних технологій дизайну і графіки

Державного університету «Київський авіаційний інститут»

ORCID ID: 0000-0002-4049-2121

igor.dudnik@npp.kai.edu.ua

Кирилович Іванна Олександрівна,

здобувач вищої освіти кафедри комп'ютерних технологій дизайну і графіки

Державного університету «Київський авіаційний інститут»

ORCID ID: 0009-0007-5161-1628

8046973@stud.kai.edu.ua

ПЕРІОДИЗАЦІЯ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ШРИФТУ КІНЦЯ XVI – КІНЦЯ XIX СТОЛІТЬ

У статті розглянуто еволюцію українського друкованого шрифту від кінця XVI до кінця XIX століть крізь призму хронологічної періодизації на основі аналізу репрезентативних шрифтових зразків. Дослідження охоплює становлення кириличного друку в львівських і острозьких виданнях кінця XVI – початку XVII століття, формування барокової стилістики у шрифтовій практиці київської та чернігівської друкарських шкіл XVII століття, зрілий етап барокової в'язі та поступовий перехід до громадянського письма у XVIII столітті, а також панування громадянського шрифту впродовж XIX століття як етапу, що передував відродженню національної шрифтової графіки.

Метою дослідження є визначення та обґрунтування ключових дат розвитку українського шрифту зазначеного періоду й формування попередньої хронологічної структури, що відображає основні етапи його еволюції.

Методологія ґрунтується на історико-хронологічному, аналітично-порівняльному та формально-стилістичному методах аналізу.

У результаті дослідження сформовано систему з 15 ключових дат і шрифтових зразків, які репрезентують основні етапи розвитку українського шрифту – від раннього друкарства кінця XVI століття до початку відродження української шрифтової графіки наприкінці XIX – на початку XX століть.

Обґрунтовано доцільність хронологічного підходу як інструменту структурування історії українського шрифту та запропоновано первинну модель його періодизації, що потребує подальшого уточнення шляхом розширення корпусу зразків і поглибленого аналізу регіональних та авторських особливостей.

Практична значущість дослідження полягає у можливості використання його результатів у шрифтовому та графічному дизайні, мистецтвознавчих і культурологічних дослідженнях, а також у створенні освітніх вебресурсів і інтерактивних таймлайнів з історії українського шрифту.

Ключові слова: шрифт, типографіка, кирилиця, хронологія, періодизація, друкарство, рукопис, графіка, скоропис, барокова типографія, модернізація письма, розвиток шрифтових форм.

Dudnyk Igor, Kyrylovych Ivanna. PERIODIZATION OF THE DEVELOPMENT FOR UKRAINIAN TYPE FROM THE LATE 16TH TO THE LATE 19TH CENTURIES

The article examines the evolution of Ukrainian printed type from the late 16th to the late 19th centuries through the lens of chronological periodization based on the analysis of representative typographic samples. The study covers the formation of Cyrillic printing in Lviv and Ostroh editions of the late 16th – early 17th centuries, the development of Baroque stylistics in the typographic practices of the Kyiv and Chernihiv printing schools of the 17th century, the mature stage of Baroque ornamental ligature (vyaz) and the gradual transition to civil script in the 18th century, as well as the dominance of the civil type throughout the 19th century as a phase preceding the revival of national typographic graphics.

The purpose of the study is to identify and substantiate key dates in the development of Ukrainian type during the specified period and to propose a preliminary chronological structure reflecting the main stages of its evolution.

The methodology is based on historical-chronological, analytical-comparative, and formal-stylistic methods of analysis.

As a result of the study, a system of 15 key dates and typographic samples has been formed, representing the main stages in the development of Ukrainian type—from early printing at the end of the 16th century to the beginning of the revival of Ukrainian typographic graphics in the late 19th – early 20th centuries.

The relevance of the chronological approach as a tool for structuring the history of Ukrainian type is substantiated, and a preliminary model of its periodization is proposed, which requires further refinement through the expansion of the sample corpus and deeper analysis of regional and authorial features.

The practical significance of the study lies in the possibility of applying its results in type and graphic design, art historical and cultural studies, as well as in the creation of educational web resources and interactive timelines on the history of Ukrainian typography.

Key words: *type, typography, Cyrillic, chronology, periodization, printing, manuscript, graphic art, cursive script, Baroque typography, modernization of writing, development of typographic forms.*

Вступ. Український шрифт формувался впродовж кількох століть у тісному зв'язку з розвитком рукописної традиції та книгодрукування. Із кінця XVI століття, з появою перших кирилических друкарень у Львові, Острозі та Києві, відбувається поступовий перехід від рукописних форм письма до уніфікованих друкарських накреслень. У XVII–XVIII ст. продовжує розвиватись українська шрифтова традиція, у кінці XVIII – середині XIX ст. відбувається впровадження «гражданського» письма.

Такий тривалий часовий відрізок, що охоплює майже чотири століття, об'єктивно потребує чіткої структуризації та хронологічної уніфікації. Розвиток українського шрифту впродовж цього періоду не був рівномірним, а визначався низкою ключових подій, культурних зрушень і типографічних явищ, які позначали етапи його поступу. Виявлення цих ключових дат і процесів дозволяє сформулювати цілісну, систематизовану картину розвитку українського шрифту від кінця XVI до кінця XIX століть.

Відсутність узагальненої хронологічної системи розвитку українського шрифту ускладнює його комплексне вивчення та порівняльний аналіз окремих етапів. Доцільність дослідження полягає у необхідності визначення ключових дат і етапів еволюції шрифтових форм та формування попередньої моделі їх періодизації.

Запропонований підхід має не лише наукове, а й практичне значення для сучасних досліджень у галузі шрифтового та графічного дизайну, а також для подальшої систематизації й візуалізації історії українського шрифту.

Матеріали та методи. Метою дослідження є визначення та обґрунтування ключових дат розвитку українського шрифту зазначеного періоду й формування попередньої хронологічної структури, що відображає основні етапи його еволюції. Методологічну основу дослідження становить історико-хронологічний підхід, який дав змогу вибудувати послідовність розвитку шрифтових форм у контексті змін типографічної практики. Аналітично-порівняльний метод застосовано для зіставлення репрезентативних шрифтових зразків різних періодів з метою виявлення трансформацій графічної структури, пропорцій і стилістичних ознак. Формально-стилістичний аналіз використано для дослідження характерних рис кирилических, барокових і гражданських шрифтів, а також для визначення закономірностей їх еволюції в межах української друкарської традиції.

Комплексних досліджень, присвячених розвитку українського шрифту, наразі не існує. Найбільш близькими до теми шрифту є праці, що охоплюють становлення українського друкарства XVI–XVIII століть, зокрема: книги Володимира Овчиннікова «Історія книги. Еволюція книжкової структури» [1], Івана Огієнка «Історія українського друкарства» [2], Ярослава Ісаєвича «Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми» [3], дослідження, присвячені першодрукарю Івану Федорову та виникненню друкарства на Україні [4], а також каталог стародруків Якіма Запасака «Мистецтво книги на Україні в XVI–XVIII ст.» [5]. Значний внесок у вивчення українського

рукописного шрифту зробила Панащенко Віра у роботі «Палеографія українського скоропису другої половини XVII ст.» [6], де проаналізовано особливості скорописних форм письма.

Початковий період історії українського шрифту детально досліджував Ігор Дудник. Він аналізував шрифти Львівської братської друкарні (1591–1616 рр.), виявивши нову гарнітуру 1609 року [7]; Києво-Печерської друкарні (1616–1632 рр.), досліджуючи графічні особливості київських зразків [8]; та Острозької друкарні (1578–1612 рр.), де всебічно описано всі шрифти, що використовувалися [9]. Дослідження Назаренка Я. та Клименко Т. «Кириличні друкарські шрифти останньої чверті XVI–першої половини XVII ст. та їх вплив на сучасний шрифтовий дизайн» [10] аналізує взаємозв'язок ранніх друкарських шрифтів і сучасних типографських практик.

Щодо XIX–XX століть, розвиток українського рукописного та друкованого шрифту висвітлено у працях Віталія Мітченка: «Естетика українського рукописного шрифту» [11] та «Каліграфія. Взаємовпливи шрифтів: теорія і практика; кирилиця і латиниця; історія і сучасність» [12], де проаналізовано взаємодію різних шрифтових систем і особливості української каліграфічної традиції. Михайло Різник у книзі «Письмо і шрифт» [13] висвітлює технічні та стилістичні аспекти письма, що робить її важливим джерелом для вивчення шрифтової графіки. Сучасна праця Чабайовської Марії «Становлення українського рукописного шрифту» [14] розкриває процес реформування кириличного письма та основні його форми – устав, напівустав, скоропис, в'язь, буквиці як заголовні літери.

Таким чином, на основі існуючих досліджень можна простежити розвиток українського шрифту від кінця XVI до кінця XIX століть, виділивши ключові гарнітури, графічні системи та взаємовпливи рукописних і друкарських традицій.

Результати. У межах цього дослідження український шрифт розглядається передусім як друкований, стандартизований типографічний феномен, на відміну від

каліграфії, що має індивідуальний, авторський та рукописний характер. Як зазначено у праці І. Дудника [15] «Друкар у своєму шрифті розвиває традиції рукопису, і при тому рукопису високого, мистецького. Коли ця традиція з плином часу перервалася, відбувся занепад і друкарського мистецтва. Завданням каліграфа є знову оживити мистецтво типографа і довести його до початкової чистоти та досконалості ... Художник шрифту щонайменше мусить мати досвід у мистецтві каліграфії; почерк з використанням широкого пера мотивує форми багатьох літер латинського та кириличного шрифтів» [15, с. 53–54]. Водночас, «складальний шрифт є відмежований від конкретного матеріалу та технології. Вийшовши з рукописних форм, він згодом далі й далі абстрагувався від свого першоджерела і розвивався вже як самостійне явище, давно ставши певною відстороненою чистою геометричною формою» [15, с. 54]. Саме така абстрагованість і відокремленість від рукописного джерела дозволяє розглядати друкований шрифт як окремий об'єкт історико-типографічного аналізу.

Першодруковані видання збереглися дуже нерівномірно: найбільш повно представлені видання великого формату й обсягу, тоді як дрібні книжки збереглися значно гірше; так, до 1979 р. було виявлено 510 примірників друків Івана Федорова [4].

Початковою датою огляду розвитку українського друкованого шрифту є 1574 рік найстаріше львівське видання богослужбової книги «Апостол» (рис. 1) [5], набрану першим кириличним друкарським шрифтом на



Рис. 1. Український кириличний друкарський шрифт «Апостол». Львів. 1574 р.

українських землях [7]. «Вилитий друкарський шрифт (10 рядків = 85 мм) відзначався графічною чіткістю: літери цього шрифту були трохи нахилені вправо, без засічок, з них складалися щільні та виразні шпальти» [1, с. 362], що засвідчувало перехід від рукописної традиції до стандартизованої типографічної форми. Він був подібний, за графікою, до кириличного півуставного рукопису.

Після першого львівського видання розвиток українського шрифту продовжився у Острозькій друкарні. Зокрема, у «Абетці» 1578 року (рис. 2) було вперше використано острозький курсив та ще чотири нові шрифти – два грецькі та три кириличні [9]. Більший курсив мав кегль близько 14 пунктів і відзначався більш декоративною формою літер, тоді як менший скоропис (близько 10 пунктів) вирізнявся лаконічністю, спрощеною графікою, майже рівномірною товщиною штрихів та геометризованими формами літер [9]. Таке поєднання різних кеглів і стилів розширювало функціональні можливості набору та засвідчувало подальший перехід від рукописної традиції до більш впорядкованої і систематизованої друкарської практики.

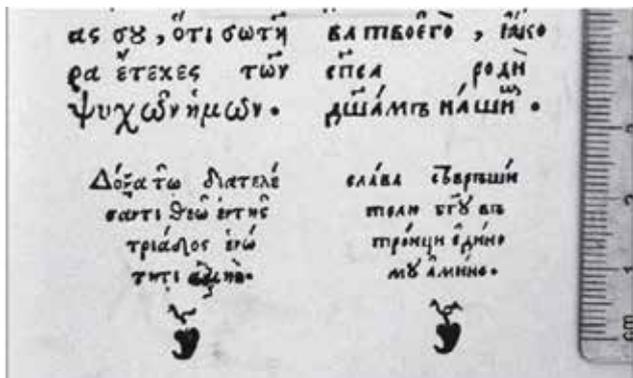


Рис. 2. Острозький курсив з «Абетки». 1578 р.

Подальший розвиток українського шрифту продовжився у ранніх друкарських виданнях початку XVII століття. Так, у 1609 році в «Часослові» (рис. 3) вперше застосовано найменший із відомих тогочасних українських шрифтів – висота очка становила лише 1,3 мм, тоді як дрібний острозький устав, на який цей курсив був подібний, мав очко 1,5 мм [7]. Цей шрифт вирізнявся

компактністю та лаконічністю форм, що дозволяло створювати щільні, водночас читабельні шпальти.



Рис. 3. Дрібний курсив «Часослов». 1609 р.

У «Книзі о священстві» 1614 року (рис. 4) з'являється новий прописний шрифт: він поєднував витончені пропорції та вишукану пластику літер, зокрема Т, У, М, які майже набували орнаментального характеру [7]. Цей шрифт використовувався переважно для заголовків і як прописний поряд із дрібним шрифтом тексту. За накресленням він був близький до дрібного острозького курсиву. «Різниця між ними в тому, що округлі літери львівського шрифту дещо вужчі, нахил праворуч – менший, літери «б», «ь», «ять» – більш кутасті, хвостики «ц» та «щ» загнуті в інший бік, з'явився новий додатковий скорописний варіант літери «в» як зазначається в праці Я. Назаренка та Т. Клименка [10, с. 111–112].

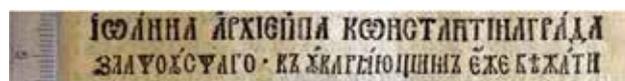


Рис. 4. Новий прописний шрифт у «Книзі о священстві» І. Златоуста. 1614 р.

У 1620 році в київських виданнях Києво-Печерської лаври з'явилася пара нових друкарських шрифтів, як зазначав Я. Запаско [8], створених як узгоджена типографічна система. Менший півуставний шрифт (10 рядків = 60 мм), призначений для допоміжних текстів, характеризувався ущільненням

набором, загостреними видовженими літерами та мінімальними міжлітерними інтервалами; його вперше використано у виданнях «Служебник» (рис. 5), «Номоканон» і «Книга о вірі» Захарії Копистенського [8].

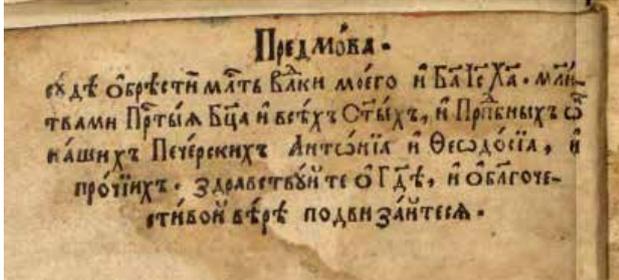


Рис. 5. Менший київський півустав «Служебник». 1620 р.

Більший шрифт (10 рядків = 80 мм), уперше застосований у «Бесідах Іоана Златоуста» (рис. 6) 1623 року, мав ширше очко, більші міжлітерні прогалини та стриману графіку з чітко зрізаними завершеннями штрихів [8]. Поява цієї пари засвідчила етап стандартизації українського друкарського шрифту.



Рис. 6. Більший київський півустав «Бесіди Іоана Златоуста». 1623 р.

У середині XVII століття український друкарський шрифт зазнає певних змін, що у київському виданні «Требник» Петра Могили 1646 року (рис. 7) [2] засвідчують утвердження барокової. У накресленнях посилюється контраст вертикальних і горизонтальних штрихів, формується динамічна вісь літери, активніше використовуються виносні елементи, а кінцівки штрихів набувають пластичного.



Рис. 7. Стиль бароко у виданні «Требник» Петра Могили. 1646 р.

У чернігівській «Триоді цвітній» 1685 року (рис. 8) ці риси отримують подальший розвиток: літерні форми стають ширшими та м'якшими, контраст штрихів зростає, ритм набору врівноважується, шрифт стає 10 рядків (81, 62 мм) [16]. Це свідчить про перехід від раннього барокового етапу до зрілого регіонального варіанту барокового півуставу, характерного для чернігівської друкарської школи кінця XVII століття.

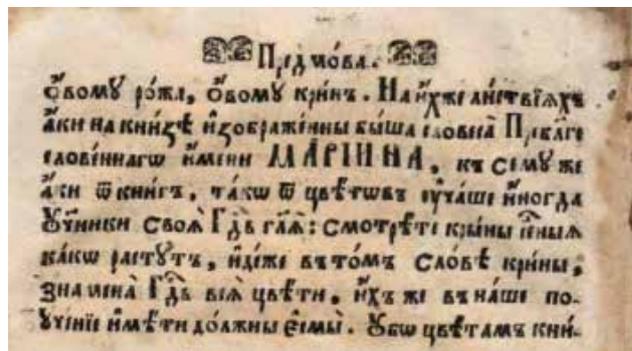


Рис. 8. Бароковий півустав «Триодъ цвітня». 1685 р.

Ще в перших кирилических стародруках використовували «в'язь – вид старовинного письма, в якому окремі літери й слова зливаються в суцільний орнамент» [14, с. 55], а до XVIII століття ця форма зазнала суттєвої еволюції [11]. Пізні барокові зразки характеризуються різко витягнутими по вертикалі пропорціями літер, де співвідношення ширини до висоти сягає приблизно 1:15, що надає письму готизованого характеру [11]. Міжбуквенні інтервали узгоджуються з внутрішніми

просторами літер, формуючи щільний і врівноважений ритм рядка [11]. Показовим прикладом зрілої української барокової в'язі є заголовкові написи у виданні Д. Туптала «Руно орошенное» 1702 року (рис. 9), що засвідчують перехід до стилістично впорядкованої барокової системи книжкового шрифту.



Рис. 9. В'язі «Руно орошенное». 1702 р.

Протягом XVIII ст. рукописна книга остаточно поступається друкованій, а скоропис поступово витісняється, так званим «гражданським письмом», що згодом переходить у канцелярський різновид із уніфікованими формами та втратою індивідуальної графіки [11]. Літери шрифту заокруглюються, малюнок їх спрощується [14]. Показовим прикладом цього етапу є «Літопис Самійла Величка» (рис. 10), у якому фіксується імітація рукописного гражданського шрифту [11].



Рис. 10. Рукописний гражданський шрифт «Літопис Самійла Величка». 1720 р.

Наглядним прикладом шрифтової еволюції середини XVIII століття є лаврське видання «Службника» 1735–1740 років (рис. 11), у якому зафіксовано високий рівень типографічної культури київської друкарні [3]. Застосований шрифт вирізнявся графічною чіткістю, легким нахилом літер вправо та гармонійним співвідношенням висоти й широти знаків [3]. Його накреслення поєднувало ще барокову пластику кирилиці з тенденціями до спрощення й стандартизації форм, що засвідчує перехідний етап між традиційним напівуставом і гражданськими формами.



Рис. 11. Шрифт середини XVIII ст. «Службник». 1735–1740 рр.

Подальший розвиток українського шрифту у XVIII столітті пов'язаний не лише зі спрощенням графіки, а й з активнішим залученням декоративних елементів у друкарському оформленні. У Євангелії, надрукованому в Почаєві в друкарні лаври у 1780 році (рис. 12), є прояви чіткого поєднання шрифту з ілюстрацією. Орнаментовані ініціали барокового характеру трансформують кириличну літеру на художній образ, засвідчуючи етап еволюції українського шрифту від традиційного напівуставу до образно-декоративної типографіки XVIII століття. Подібне поєднання також простежувалось і раніше 1604 року у стрятинських виданнях.



Рис. 12. Поєднання ілюстрації з шрифтом в книзі Євангеліє. Почаїв. 1780 р.

Сформовані упродовж XVIII століття графічні принципи – спрощення форм і зближення з антиквеною моделлю – зумовили появу гражданського шрифту не як органічного продовження кирилиці, а як її грубого й не цілком узгодженого поєднання з латинською графічною. На початку XIX століття провідними інституційними осередками гражданського друку стали університетські друкарні. У 1804 році була заснована друкарня Харківського університету [15], де впродовж 1816–1819 років виходив журнал «Українській Вѣстникъ» (рис. 13), що засвідчує використання гражданських шрифтів

у періодиці. Застосований у виданні шрифт вирізнявся стриманою антиквеною пластикою, чіткою ритмікою штрихів і помірною контрастністю.

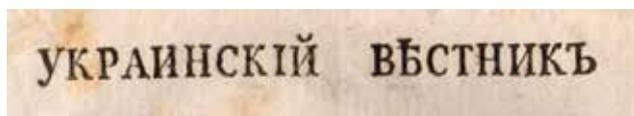


Рис. 13. Гражданський шрифт «Українській Вѣстникъ». 1816–1819 рр.

У цей період в українському друці остаточно утверджується гражданський шрифт як основна світська типографічна система [11]. Показовим етапом є видання альманаху «Русалка Дністровая» 1837 (рис. 14), у якому зафіксовано відмова від барокової декоративності.



Рис. 14. Гражданський шрифт «Русалка Дністровая». 1837 р.

Водночас у другій половині XIX століття, попри збереження провідної ролі гражданского шрифту, з'являються тенденції до індивідуалізації шрифтових рішень. У 1870-х роках активне поширення літографії в Україні сприяло переходу від наборних форм до індивідуалізованих авторських шрифтових рішень [11]. У титульному аркуші видання «Казки» Г. К. Андерсена (1873) (рис. 15), оформленому М. Мурашком, застосовано мальований шрифт із вільною пластикою штрихів та варіативною товщиною ліній, що стало проявом еволюції книжкового шрифту в бік художньої інтерпретації [11].

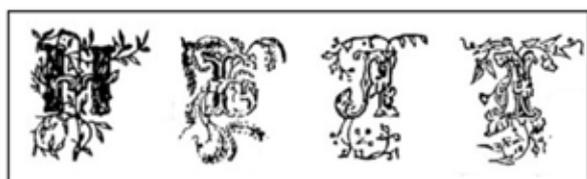


Рис. 15. Мальований шрифт «Казка» Г. К. Андерсена. 1873 р.

Переломний момент настав на початку XX століття у творчості Георгія Нарбута та Василя Кричевського, які започаткували відродження української книжкової графіки та створення нового стилю, спираючись на історичні кириличні форми й барокову спадщину, та заклали підвалини модерної української шрифтової культури.

Як зазначав М. Грушевський, «тут мова йде не про саме механічне вживання старих взірців, їх копіювання чи імітування... Ми не можемо друкувати старими черенками XVII в., ні механічно повторити ці старі оздобы: се має значіння тільки для розбудження інтересу до скарбів нашої старої графіки; але для вжитку нової мусить вона бути відроджена в новій формі, приладженій до сучасної техніки, до сучасних понять краси» [15, с. 23].

Висновки. У межах дослідження сформовано хронологічну послідовність із 15 ключових дат, що відображають основні етапи еволюції українського друкованого шрифту. Початковою точкою визначено 1574 рік – видання «Апостола» Івана Федоровича у Львові, що засвідчило перехід від рукописної традиції до стабілізованої друкарської форми. У 1578 році («Абетка») зафіксовано впровадження дрібного курсиву та багатошрифтовості, що розширило функціональні можливості набору. У «Часослові» 1609 р. застосовано найменший курсив, а 1614 рік («Книга о священстві») позначив появу нового прописного шрифту, демонструючи розвиток шрифтової системи в напрямку компактності та гармонійності пропорцій. 1620–1623 роки (видання Києво-Печерської лаври) відобразили формування узгодженої типографічної системи, де поєднання менших і більших півуставних шрифтів забезпечувало чіткий ритм і читабельність тексту. 1646 рік («Требник» П. Могили) засвідчив утвердження барокової стилістики, а 1685 рік («Тріодь цвітна») – її зрілу регіональну форму з врівноваженим ритмом і підкресленим контрастом штрихів.

XVIII століття характеризується поступовим витісненням рукописних форм та закріпленням гражданского шрифту як

основної світської типографічної системи. Показовими є «Літопис Самійла Величка» (1720) і «Службник» (1735–1740), де спрощення графіки поєднується з бароковими рисами, а наприкінці століття (Євангеліє, Почаїв, 1780) – з активним використанням декоративних ініціалів. На початку XIX століття гражданський шрифт остаточно утверджується в університетських друкарнях і періодичній пресі («Українській Вѣстникъ», 1816–1819), поступово відходячи від барокових форм до більш стриманої антиквеної пластики («Русалка Дністровая», 1837). У другій половині XIX століття індивідуалізація шрифтових рішень, поширення літографії та мальованих шрифтів («Казка» Г. К. Андерсена, 1873) демонструють поступовий перехід від стандартного

наборного до художньо-інтерпретованого шрифту.

Переломним етапом XX століття стала творчість Георгія Нарбута та Василя Кричевського, які започаткували відродження української книжкової графіки та створення нового стилю, спираючись на історичні кириличні форми й барокову спадщину.

Запропонована система дат формує попередню періодизацію розвитку українського шрифту та окреслює послідовність його еволюції від раннього друкарства до початку модерної української шрифтової культури. Вона потребує подальшого уточнення шляхом розширення корпусу зразків та поглибленого аналізу регіональних і авторських особливостей, що визначає перспективні напрями наступних досліджень.

Література:

1. Овчинніков В. С. Історія книги. Еволюція книжкової структури. Львів : Світ, 2005. 420 с.
2. Огієнко І. І. Історія українського друкарства. Київ : Либідь, 1994. 446 с.
3. Ісаєвич Я. Д. Українське книговидання : витоки, розвиток, проблеми. Львів, 2002. 520 с.
4. Ісаєвич Я. Д. Першодрукар Іван Федоров і виникнення друкарства на Україні. Львів : Вища школа, 1983. 155 с.
5. Запаско Я. П. Мистецтво книги на Україні в XVI- XVIII ст. Львів : Видавництво львівського університету, 1971. 312 с.
6. Панашенко В. В. Палеографія українського скоропису другої половини XVII ст. Київ : Наук. Думка, 1974. 111 с.
7. Дудник І. Шрифти Львівської братської друкарні 1591–1616 рр. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2018. Вип. 35. С. 399–415. DOI: <http://doi.org/10.5281/zenodo.1313230>
8. Дудник І. Шрифти Києво-Печерської друкарні 1616–1632 рр. *Молодий вчений*. 2018. Вип. 6 (58). С. 75–79.
9. Дудник І. Шрифти Острозької друкарні (1578–1612). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2016. Вип. 4. С. 29–37.
10. Назаренко Я. О., Клименко, Т. Є. Кириличні друкарські шрифти останньої чверті XVI–першої половини XVII ст. та їх вплив на сучасний шрифтовий дизайн. *Технологія і техніка друкарства*. 2023. Вип. 2(80). С. 108–117. DOI: [https://doi.org/10.20535/2077-7264.2\(80\).2023.288075](https://doi.org/10.20535/2077-7264.2(80).2023.288075)
11. Мігченко В. С. Естетика українського рукописного шрифту. Київ: Грамота, 2007. 207 с.
12. Мігченко В. С. Каліграфія. Взаємовпливи шрифтів: теорія і практика; кирилиця і латиниця; історія і сучасність. Київ : Laugus, 2018. 286 с.
13. Різник М. Г. Письмо і шрифт. Київ: Вища школа, 1978. 152 с.
14. Чабайовська М. Становлення українського рукописного шрифту. *Педагогічний часопис Волині*. 2019. Вип. 2(13). С. 52–59. DOI: <https://doi.org/10.29038/2415-8143-2019-02-52-59>
15. Дудник І. М. Графічні особливості українського кириличного друкарського шрифту (остання чверть XVI – перша половина XVII століть) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.07. Харків, 2019. 262 с.
16. Запаско Я. П. Пам'ятки книжкового мистецтва : каталог стародруків, виданих на Україні. Львів : Вища школа, 1981. 136 с.

References:

1. Ovchinnikov, V. S. (2005). *Istoriia knyhy. Evoliutsiia knyzhkovoi struktury* [History of the book. Evolution of book structure]. Lviv: Svit, 420 p. [in Ukrainian].
2. Ohiienko, I. I. (1994). *Istoriia ukrainskoho drukarstva* [History of Ukrainian printing]. Kyiv: Lybid, 446 p. [in Ukrainian].

3. Isaievych, Ya. D. (2002). *Ukrainske knyhovydannia: vytoky, rozvytok, problemy* [Ukrainian book publishing: origins, development, problems]. Lviv, 520 p. [in Ukrainian].
4. Isaievych, Ya. D. (1983). *Pershodrukar Ivan Fedorov i vynyknennia drukarstva na Ukraini* [The first printer Ivan Fedorov and the emergence of printing in Ukraine]. Lviv: Vyscha shkola, 155 p. [in Ukrainian].
5. Zapasko, Ya. P. (1971). *Mystetstvo knyhy na Ukraini v XVI–XVIII st.* [The art of the book in Ukraine in the 16th–18th centuries]. Lviv: Lviv University Publishing House, 312 p. [in Ukrainian].
6. Panashenko, V. V. (1974). *Paleohrafiia ukrainskoho skoropysu druhoi polovyny XVII st.* [Palaeography of Ukrainian cursive writing of the second half of the 17th century]. Kyiv: Naukova Dumka, 111 p. [in Ukrainian].
7. Dudnyk, I. (2018). *Shryfty Lvivskoi bratskoi drukarni 1591–1616 rr.* [Typefaces of the Lviv Brotherhood Printing House, 1591–1616]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*, <http://doi.org/10.5281/zenodo.1313230>, 35, 399–415. [in Ukrainian].
8. Dudnyk, I. (2018). *Shryfty Kyievo-Pecherskoi drukarni 1616–1632 rr.* [Typefaces of the Kyiv-Pechersk Printing House, 1616–1632]. *Molodyi vchenyi*, 6(58), 75–79. [in Ukrainian].
9. Dudnyk, I. (2016). *Shryfty Ostrozkoi drukarni (1578–1612).* [Typefaces of the Ostroh Printing House (1578–1612)]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 4, 29–37. [in Ukrainian].
10. Nazarenko, Ya. O., & Klymenko, T. Ye. (2023). *Kyrylychni drukarski shryfty ostannoï chverti XVI – pershoï polovyny XVII st. ta yikh vplyv na suchasnyi shryftovyi dyzain.* [Cyrillic printing typefaces of the last quarter of the 16th – first half of the 17th century and their influence on contemporary type design]. *Tekhnolohiia i tekhnika drukarstva*, 2(80), [https://doi.org/10.20535/2077-7264.2\(80\).2023.288075](https://doi.org/10.20535/2077-7264.2(80).2023.288075), 108–117. [in Ukrainian].
11. Mitchenko, V. S. (2007). *Estetyka ukrainskoho rukopysnoho shryftu* [Aesthetics of Ukrainian handwritten script]. Kyiv: Hramota, 207 p. [in Ukrainian].
12. Mitchenko, V. S. (2018). *Kalihrafiia. Vzaiemovplyvy shryftiv: teoriia i praktyka; kyrylytsia i latynytsia; istoriia i suchasnist* [Calligraphy. Interactions of typefaces: theory and practice; Cyrillic and Latin; history and modernity]. Kyiv: Laurus, 286 p. [in Ukrainian].
13. Riznyk, M. H. (1978). *Pysmo i shryft* [Writing and type]. Kyiv: Vyscha shkola, 152 p. [in Ukrainian].
14. Chabaiovska, M. (2019). *Stanovlennia ukrainskoho rukopysnoho shryftu.* [Formation of Ukrainian handwritten script]. *Pedahohichni chasopys Volyni*, <https://doi.org/10.29038/2415-8143-2019-02-52-59>, 2(13), 52–59. [in Ukrainian].
15. Dudnyk, I. M. (2019). *Hrafichni osoblyvosti ukrainskoho kyrylychnoho drukarskoho shryftu (ostannia chvert XVI – persha polovyna XVII stolit)* [Graphic features of Ukrainian Cyrillic printing typefaces (last quarter of the 16th – first half of the 17th centuries)]. PhD dissertation. Kharkiv, 262 p. [in Ukrainian].
16. Zapasko, Ya. P. (1981). *Pamiatky knyzhkovoho mystetstva: katalog starodrukiv, vydanykh na Ukraini* [Monuments of book art: catalogue of early printed books published in Ukraine]. Lviv: Vyscha shkola, 136 p. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 31.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 26.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 01.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 75.041.4:791.43.01:165.62

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.1.14>

Дузінкевич Мирослав Михайлович,

Член об'єднання сценічних митців США USA local 829,

Член Національної спілки художників України,

Член Salmagundi Club New York

ORCID ID: 0009-0009-2393-6067

duzinkevychmiroslav@gmail.com

ФЕНОМЕНОЛОГІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ НАТЮРМОРТУ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ЕКРАННИХ МИСТЕЦТВ

Стаття присвячена феноменологічній інтерпретації жанру натюрморту в контексті екранних мистецтв і зосереджується на аналізі того, яким чином у живописі XX–початку XXI століття натюрморт трансформується з репрезентації предметів у самостійно організований простір із власною внутрішньою логікою, ритмом і тривалістю. У центрі дослідження перебувають натюрморти Поля Сезанна, Жоржа Брака, Джорджо Моранді, Нікола де Сталя, Марка Гейка та Мирослава Дузінкевича, розглянуті як рівноправні художні стратегії, через які простежується еволюція натюрморту в напрямку сценічної та екранно мислячої форми.

Актуальність дослідження зумовлена потребою міждисциплінарного осмислення натюрморту у зв'язку з кінематографом, зокрема з такими його характеристиками, як герметичність простору, паузи, зупинений час, мізансценічність і відсутність нарративної динаміки. Стаття виходить із припущення, що ці риси формуються в живописі задовго до появи кіно як медіа, водночас отримуючи в ньому теоретичне й аналітичне оформлення.

Методологічною основою дослідження є феноменологія Моріса Мерло-Понті, Томаса Баумайстера, Гастона Башляра, мистецтвознавчі тексти Карла Ейніштейна, Джанет Абрамович і матеріали ретроспективи Нікола де Сталя в Музеї сучасного мистецтва в Парижі. Кіноаналітичний вимір спирається на праці Жюльєн Делеза і Фатіми Чініті, які досліджують естетику зупиненого кадру в роботах Роя Андерссона, Мікеланджело Антоніоні, Бели Тарра й Ясудзіро Одзу.

У статті показано, що у натюрмортах зазначених митців предмети функціонують як активні елементи просторової композиції, здатні утримувати напругу, формувати паузи та конденсувати час у матеріальній поверхні. Особливу увагу приділено живописній практиці Мирослава Дузінкевича, у якій натюрморт набуває виразної екранної природи та мислиться як залишена сцена або декорація після зйомок. Такий підхід дозволяє розглядати натюрморт як форму, споріднену з кінокадром, де відсутність дії підсилює онтологічну вагу речей і середовища.

У висновках окреслені перспективи подальших досліджень натюрморту як феноменологічної структури, що поєднує живопис, сценографію та кінематограф на рівні організації простору і бачення.

Ключові слова: натюрморт, феноменологія, кінематограф, мізансцена, зупинений час, герметичний простір, речовість, фактура, сценографія.

Duzinkevych Myroslav. PHENOMENOLOGICAL INTERPRETATION OF STILL LIFE THROUGH THE PRISM OF SCREEN ARTS

The article is devoted to the phenomenological interpretation of the still life genre in the context of screen arts and focuses on the analysis of the manner in which, in the painting of the 20th – early 21st century, still life is transformed from a representation of objects into a self-organized space with its own internal logic, rhythm, and duration. At the center of the study are the still lifes of Paul Cézanne, Georges Braque, Giorgio Morandi, o Nicolas de Staël, Mark Geiko, and Myroslav Duzinkevych, considered as equal artistic strategies through which the evolution of still life toward a scenic and screen-thinking form is traced.

The relevance of the study is determined by the need for an interdisciplinary comprehension of still life in connection with cinematography, in particular with such of its characteristics as the hermeticism of space, pauses, frozen time, mise-en-scenic nature, and the absence of narrative dynamics. The article proceeds from the assumption that these features were formed in painting long before the emergence of cinema as a medium, while simultaneously receiving theoretical and analytical formalization within it.

The methodological basis of the research is the phenomenology of Maurice Merleau-Ponty, Thomas Baumeister, and Gaston Bachelard, as well as art historical texts by Carl Einstein, Janet Abramowicz, and materials from the Nicolas de Staël retrospective at the Museum of Modern Art in Paris. The cine-analytical dimension relies on the works of Gilles Deleuze and Fátima Chinita, who investigate the aesthetics of the frozen frame in the works of Roy Andersson, Michelangelo Antonioni, Béla Tarr, and Yasujiro Ozu.

The article shows that in the still lifes of the specified artists, objects function as active elements of spatial composition, capable of maintaining tension, forming pauses, and condensing time within the material surface. Special attention is paid to the painting practice of Myroslav Duzinkevych, in which still life acquires a distinct screen nature and is conceived as an abandoned scene or a set after filming. Such an approach allows for the consideration of still life as a form akin to a film frame, where the absence of action enhances the ontological weight of things and the environment.

In the conclusions, the prospects for further research of still life as a phenomenological structure that combines painting, scenography, and cinematography at the level of the organization of space and vision are outlined.

Key words: still life, phenomenology, cinematography, mise-en-scene, frozen time, hermetic space, thingness, texture, scenography.

Вступ. Сучасні інтерпретації натюрморту дедалі частіше відмовляються від уявлення про нього як про статичне зображення предметів і набуває характеру самостійно організованого простору. У цьому контексті особливого значення набувають художні практики, що поєднують живопис із просторовим і сценографічним мисленням, а також із кінематографічною логікою роботи з часом і паузами. У творчості Поля Сезанна, Жоржа Брака, Джорджо Моранді, Нікола де Сталю, Марка Гейка, а також Мирослава Дузінкевича натюрморт постає як замкнена система взаємовідносин між речами, середовищем і поверхнею. Натюрморт мислиться як автономна сцена, в якій предмети набувають статусу протагоністів, організовують простір самі, задають ритм і створюють відчуття затриманого часу.

Актуальність дослідження зумовлена подвійною позицією автора Мирослава Дузінкевича – як художника і як декоратора, інтегрованого в індустрію екранних мистецтв, зокрема у виробничі процеси Netflix. Цей досвід безпосередньо впливає на формування живописної логіки за принципами кінокадру, мізансцени та зупиненого часу.

Проблема, яку порушує ця стаття, полягає у необхідності переосмислення натюрморту у широкому міждисциплінарному полі, зокрема у зв'язку з екранними мистецтвами. Багато художніх рішень, що формують логіку сучасного натюрморту виявляються співзвучними прийомам кінематографа. Водночас такі риси як герметичність простору, паузи,

зупинений час, сценічність рідко розглядаються як єдина аналітична рамка, що поєднує живопис і кіно на рівні способу бачення та організації простору.

Метою статті є феноменологічна інтерпретація натюрморту через призму екранних мистецтв, а саме аналіз того, яким чином у натюрмортах різних історичних періодів формується простір, у якому предмети функціонують як самостійні носії напруги, паузи й тривалості. Завданням дослідження є виявлення спільних принципів організації простору і поверхні в живописі та кінематографі, а також окреслення специфіки авторських підходів кожного з розглянутих митців.

Матеріали та методи. Дослідження ґрунтується на аналізі натюрмортів Поля Сезанна, Жоржа Брака, Джорджо Моранді, Нікола де Сталю, Марка Гейка та Мирослава Дузінкевича, а також на теоретичних працях з феноменології та кінофілософії. Феноменологія Моріса Мерло-Понті [1] і Томаса Баумайстера [2] використовується для осмислення взаємовідношення між тілом, баченням і матеріальністю предмета, зокрема через ідею взаємної обумовленості того, хто бачить, і того, що постає як видиме. Праця «Поетика простору» Гастона Башляра [3] дозволяє розглядати натюрморт як інтимний, замкнений простір, де малі форми набувають значущості та масштабності.

Тексти Карла Ейнштейна [4] залучаються для аналізу кубістичного розуміння простору як результату активної просторової діяльності, у межах якої предмет постає як

наслідок взаємодії площин, ритмів і тактильних зсувів. Дослідження Джанет Абрамович щодо Джорджо Моранді надають матеріал для аналізу герметичності художнього середовища та поступового стирання кордонів між предметом і фоном [5]. Матеріали ретроспективи Нікола де Сталія в Музеї сучасного мистецтва в Парижі використовуються для осмислення живописної фактури як просторово організованої маси, у якій предмет формується через напружене співвідношення кольорових площин, ваги й гравітації живописного шару. [6].

Кіноаналітичний вимір статті спирається на ідеї Жюльєн Дельоза [7] та Фатіми Чініті [8] щодо образу-часу та зупиненого кадру, а також на естетику кінематографа Роя Андерссона, Мікеланджело Антоніоні, Бели Тарра та Ясудзіро Одзу. В останніх простір звільняється зосереджується на тривалості та присутності речей. Цей підхід дозволяє розглядати натюрморт як форму, споріднену з кінокадром, у якому відсутність дії лише підсилює значущість предметного середовища.

Результати. Переосмислення жанру натюрморту у творчому доробку М. Дузінкевича відбувається через деконструкцію традиційного розуміння натюрморту як статичної фіксації об'єктів. Автор пропонує натомість специфічну сценографічну оптику, де полотно трансформується у герметичний простір, наділений внутрішньою драматургією ще до появи в ньому суб'єкта. Такий підхід зумовлений глибокою інтеграцією митця і автора статті в індустрію екранних мистецтв, зокрема, Netflix. В його мистецтві натюрморт стає практично мізансценою. Об'єкти в його роботах екзистенційно наближаються до статусу протагоністів, які очікують на початок дії, створюючи ефект зупиненого кадру або саспенсу, характерного для кінематографа Р. Андерссона чи М. Антоніоні.

Методологічне зближення живопису з кіно мотивується насамперед способом конструювання простору. М. Дузінкевич вибудовує просторову біографію речей. Художник відмовляється від зовнішнього

ілюстрування предметів на користь дослідження їхньої підшкірної температури та ваги. Використання прийомів фрагментації та ритмічних пауз, запозичених із досвіду роботи на кіностудіях дозволяє митцеві маніпулювати увагою глядача. Закритий простір полотна, обмежений рамками, як стінами павільйону, провокує інтимність сприйняття, перетворюючи глядача на випадкового свідка репетиції німої сцени. Досвід роботи для Netflix трансформується у високу вимогливість до візуальної переконливості кожної деталі. М. Дузінкевич вибудовує композицію за стандартами сучасного кінокадру, а освітлення та глибина фокусу працюють на створення реалістичної атмосфери.

Основним інструментом створення атмосфери в натюрмортах М. Дузінкевича є фактура, що функціонує як часовий нарратив. Археологічне нашарування фарби, патина, подряпини та ерозія поверхні працюють як візуальна хроніка. Художник використовує це як спосіб одухотворення матерії, де фон стає активним середовищем, що формує характер предмета. Це можна помітити в картині «Натюрморт з часником» 2021 р. (мал. 1). Тактильність полотна досягається через складні лесування та кракелюр. Спираючись на феноменологію М. Мерло-Понті, можемо



Мал. 1. Мирослав Дузінкевич «Натюрморт з часником». 2021 р. Фото надане автором

стверджувати, що сприйняття натюрмортів М. Дузінкевича відбувається через тілесні або плотські очі [1, с. 4]. Глядач буквально здійснює пальпацію поглядом. Завдяки цьому глядач відчуває підшкірний ритм предметів, торкаючись поверхонь, зображених на натюрмортах, власним зором. Особливої ваги у творчості М. Дузінкевича набуває онтологічна спорідненість між митцем і об'єктом зображення. Художник перебуває всередині тієї самої матерії, яку створює на полотні. Цей стан ідеально описує М. Мерло-Понті у праці «Око і дух», стверджуючи: «Речі є додатковим продовженням мого тіла; вони інкрустовані його плоттю, вони є частиною його повного визначення; світ створений з самої речовини тіла. Ці перевернення, ці антиномії – це різні способи сказати, що зір вловлюється або створюється посеред речей, де щось видиме починає бачити, стає видимим для себе та через зір усіх речей, де нероздільність відчуття та відчутного зберігається, як первісна рідина всередині кристала» [1, с. 3].

Ідея про те, що світ виліплений з тієї ж матерії, що і тіло, знаходить своє первинне втілення в натюрмортах П. Сезанна. Для М. Мерло-Понті останній повернув живопису його онтологічну вагу, відмовившись від простого копіювання предметів на користь фіксації самого процесу їхнього виникнення в полі зору. У натюрмортах П. Сезанна предмети стають вузлами інтенсивної взаємодії між світлом, простором і тактильним відчуттям форми (мал. 2). Т. Баумайстер, аналізуючи есеї М. Мерло-Понті «Merleau-Ponty about le doute de Cézanne» зазначає, що на думку філософа, П. Сезанн прагнув передати стан, коли річ ще не відокремилася від середовища, а лише готується стати видимою [2]. Це перегукується з прийомами М. Дузінкевича, коли простір полотна стає живою дихаючою тканиною. Від П. Сезанна він успадковує уявлення про натюрморт через співставлення мас, ваги і напруження форм. Предмети гармонійно врівноважені, тримають композицію в стані внутрішньої стабільності. В обох предмети ніби визрівають на



Мал. 2. Поль Сезанн. «Натюрморт з яблуками і грушами». 1891–1892. Фото: metmuseum.org

полотні, створюючи ефект тривалого експозиційного кадру, де час максимально сконцентрований. Проте, знаменитий сезаннівський принцип роботи з натури конструкцію М. Дузінкевич трансформує в роботу з фактурою, і таким чином наділяє кожен предмет в натюрморті гравітацією.

Розглядаючи «Натюрморт з коровою» М. Дузінкевича (мал. 3), глядач мимоволі перемикається з режиму споглядання живопису в режим перегляду кінострічки. М. Дузінкевич змінює ролі між художником і режисером, вибудовуючи мізансцену



Мал. 3. Мирослав Дузінкевич «Натюрморт з коровою». 2021 р. Фото надане автором

за законами режисури. Наприклад, корова – протагоніст, що застиг у німій сцені очікування. Корова, глечик і чашка ведуть між собою розмову, а глядач підглядає за репетицією сцени. Він використовує прийом зупиненого часу, характерний для шведського режисера Р. Андерссона. Ф. Чініта вказує на те, що Р. Андерссон свідомо усуває монтажну динаміку та внутрішньокадровий рух, що справляє враження, ніби час зупинився [3, с. 80].

Простір М. Дузінкевича навколо фігурки – щільна, сценічно пропрацьована декорація. Час ніби осідає на фактурі, і художник навмисно таким чином зближує кіно з натюрмортом. Середовище зберігає пам'ять довше, ніж люди. Потертість фону разом з нашаруваннями фарби працюють як кінохроніка, а замкнутий простір забезпечує ефект саспенсу, і це змушує глядача до співприсутності, оскільки він не може вийти за межі.

В Ж. Брака, який теж справив значний вплив на формування логіки натюрморту М. Дузінкевича, предмет конструюється одразу в просторі арт-об'єкту як результат суб'єктивної просторової діяльності. Площини, ритми і зсуви точок зору фіксують досвід обмацування і обходу речі. Німецький арт-критик К. Ейнштейн підкреслює, що кубісти, зокрема Ж. Брак, конкретизують як об'єкти ті об'ємні образи, які ми переживаємо кінетично, тобто, через дотик і накопичення дій. У цьому процесі саме просторові чинники стають засобами формування речі [4, с. 148].

Ж. Брак переносив предмети з глибини полотна на передній план, ніби на відстань витягнутої руки. Він досягав ефекту, коли глядач міг обійти його твори зором, торкнутися їхніх граней. Простір між предметами так само важливий і матеріальний, як і самі предмети. З цього вже робимо свій висновок, що Ж. Брак таким чином матеріалізує порожнечу. Це створює відчуття цілісного, неперервного світу полотна, де все пов'язане тілом фарби та взаємовідносинами між самими предметами. Чи не найкраще це можна відслідкувати у натюрморті «Скрипка

і палітра» 1909 р. (мал. 4). У цій роботі простір між частинами скрипки напружений і організований у площини. Сама ж скрипка виникає з послідовності доторків та співставлень площин. К. Ейнштейн розглядає кубізм як момент, коли простір перестає бути нейтральним: «Простір стає власне завданням суб'єктивної творчості, тобто він створюється художньо за допомогою засобів, характерних для картини, а об'єкт є результатом цього процесу» [4, с. 163]. Арт-критик не розділяє аналітичний і синтетичний кубізм систематично у цій праці. Він розглядає кубізм як єдину проблему конструювання простору і бачення. Водночас, описані ним принципи найпослідовніше реалізуються в ранніх роботах Ж. Брака, які відносять до аналітичного кубізму.

М. Дузінкевич бере від Ж. Брака ефект матеріального простору через фактуру. Предмети на його натюрмортах практично вмонтовані в щільне фактурне середовище. Простір має таку ж густину і таку ж матеріальну вагу, як і предмети, які він оточує. Простір



Мал. 4. Жорж Брак «Скрипка і палітра». 1909 р. Фото: guggenheim.org

М. Дузінкевича набуває характеру пластичної субстанції. Проте, митець навмисно упускає момент абстрагування та аналітичної дистанції модернізму, оскільки розглядає предмет як самостійний суб'єкт, без якого неможливе гармонійне, камерне, інтимне середовище.

Наприклад, у «Натюрморті» 2010 р. (мал. 5) він використовує фігуративні предмети, розташовані на фоні певних кольорових площин. Горизонтальна площина сприймається як стіл, а червоні вертикалі як театральні куліси. Червона площина праворуч тримає композицію, задає температуру простору, створює напругу між теплим і холодним, між тілесним і предметним. У цьому натюрморті особливо добре видно, що кожен предмет має свою роль. Чайник – вертикальний, трохи напружений, як постать, що стоїть осторонь. Грушки, гранати, часник і квасоля ведуть діалог і створюють внутрішній рух. Поверхня картини ніби зношена, пережита, з подряпинами, нашаруваннями і кракелюром – все сприймається як ознака часу і наратив, який зчитується без підказок.

У натюрмортах М. Дузінкевича орнаменти, лінії та ритми стають носіями пам'яті предмета. Складні нашарування фактур



Мал. 5. Мирослав Дузінкевич «Натюрморт». 2010 р. Фото надане автором

і майже археологічна пошарова побудова поверхні створюють ефект знайденого артефакту. Предмети існують у часі і просторі. Причому, час протяжний, тому що предмети в натюрмортах постійно очікують, що зараз хтось зайде і відбудеться якась дія. Для художника це часто свідчення якогось кіношного процесу – ніби сцену відзняли, але декорації продовжують грати свою роль.

В цьому вбачається схожість з метафізичними натюрмортами Дж. Моранді. Простір і речі в ньому звільняються від часової конкретики і наративної функції. В Дж. Моранді онтологічної ваги набуває кожна річ, але і кожна пауза. Фактура на його полотнах стримана, майже аскетична, але саме вона ущільнює простір, перетворюючи його на поле напруги між предметами.

У натюрмортах Дж. Моранді спостерігаємо феноменологічну спорідненість між митцем та об'єктом. Як свідчить Дж. Абрамович, Дж. Моранді буквально конструював автономний всесвіт у межах своєї майстерні, використовуючи дерев'яні блоки, коричневий папір та ширми з невибіленого льону, щоб усунути лінію горизонту та розмити межі між предметом і тлом (мал. 6). Окрім того, він не дозволяв покоївці рухати предмети, які слугували для нього натурниками. Як наслідок, пил збирався там незворушно протягом багатьох років, тоді як теракотова плитка на решті підлоги була бездоганно чистою та сяючою від щоденного прибирання. Пляшки та каністри Дж. Моранді стали невідрізними від їхнього фону [5, с. 8]. Можна назвати це свідомим створенням павільйонних умов, що перетворювало стіл художника на герметичний простір де предмети ніби ширяють у позачасі.

Ця інтенція до самоізоляції предметного світу знаходить своє відлуння та нову інтерпретацію в українського художника М. Гейка, зокрема у «Натюрморті на сірому тлі» 2003 р. (мал. 7). Очевидно, що всі художники «Живописного заповідника», куди входив М. Гейко, захоплювалися мистецтвом Дж. Моранді, що і вплинуло на естетику кожного учасника цього угруповання в різній мірі. Проте все ж, кожен з них сформував



Мал. 6. Джорджо Моранді «Натюрморт». 1953 р. Фото: phillipscollection.org

свій авторський почерк. В Дж. Моранді межа між річчю та середовищем розмивається завдяки фактурі пилу та м'якому освітленню. Натомість, М. Гейко вибудовує цю герметичність через радикальну архітектуру та контраст площин. Предмети у нього стають протагоністами, чия присутність підкреслюється суворим геометричним розподілом на зони. Мельник Г. пише, що він переписує свої здавалося б готові натюрморти знову і знову. Якщо він переставив чайник чи пляшку – це вже сприймається як зовсім інша композиція [9].

У натюрмортах і споріднених із ними композиціях Н. де Сталля щільна, важка, місцями грубо нашарована. Сліди мастихіна й товстого шару фарби підкреслюють матеріальність поверхні та надають формам відчуття тектонічної стабільності. Як зазначається у матеріалах ретроспективи митця в Музеї сучасного мистецтва, його полотна фактично розповідають про власний генезис. Через інтенсивний розподіл, покриття та обробку матерії шари кольору накладаються один на одного [6]. У таких роботах, як «Натюрморт з пляшками» 1953 р. (мал. 8) Н. де Сталь майже скульптурно виліплює форму з фарби. Саме через це предмети сприймаються як тілесні маси, що тримають композицію завдяки власній гравітації. Горизонтальна лінія столу та вертикалі пляшок взаємодіють як геологічні маси. Пляшки здаються колонами, що підтримують червоне склепіння фону. Це можна назвати пейзажем предметів, в якому кожен предмет має власну гравітацію. В цьому натюрморті простір максимально стиснений. Глибина зведена до



Мал. 7. Марко Гейко «Натюрморт на сірому тлі». 2003 р. Фото: Альбом «Незалежні. Нове мистецтво нової країни» 1990–2011, Мистецький Арсенал, Київ, 2011, с. 59

мінімуму, а відстані між предметами набувають такої ж матеріальної ваги, як і самі форми.

І Дж. Моранді, і Н. де Сталь, і М. Дузінкевич об'єднані феноменологічним зсувом натюрмарту від звичайного зображення предмета до представлення його як протагоніста. Водночас унікальність авторської мови М. Дузінкевича полягає в тому, що ця метафізична зупинка часу у нього набуває екранної природи. Його натюрморти мисляться як залишені сцени, як декорації



Мал. 8. Нікола де Сталь «Натюрморт». 1953. Фото: ngv.vic.gov.au

після зйомок. У цьому вбачається спорідненість із кінематографічним прийомом італійського режисера М. Антоніоні. У фіналі його фільму «Затемнення» 1962 р. камера 7 хвилин фіксує порожні вулиці та предмети. Простір ніби сам виштовхнув людину і залишився наодинці зі своєю оголеною фактурою та предметами в кадрі. Подібну стратегію аналізує Ж. Дельоз в книзі «Cinema 2: The Time-Image», стверджуючи, що в кінематографі М. Антоніоні простір звільняється від наративної функції та стає чистим оптичним образом, де час оприявлюється через нерухомість об'єктів [7, с. 5]. Цікаво, що в цій же книзі Ж. Дельоз прямо порівнює порожні простори з натюрмортом, називаючи це «незмінною логікою того, що змінюється» [7, с. 17]. Коли об'єкт, як-от ваза чи велосипед у фільмах Я. Одзу застигає в нерухомості, він перестає бути просто елементом побуту і трансформується у прямий образ-час. Ж. Дельоз підкреслює, що натюрморт наділений власною тривалістю. Кожен предмет триває у кадрі, репрезентуючи незмінну сутність буття, всередині якої відбуваються всі метаморфози світла, дня чи ночі [7, с. 17].

Тактильність картин М. Дузінкевича близька до кінематографа Бели Тарра. Останній у своїх роботах, зокрема, у фільмі «Туринський кінь» 2011 р. показує пил, вологість, фактуру кам'яних стін як самостійних протагоністів. Це створює відчуття онтологічної ваги речей, які свідчать про невідвротну плинність часу і здатність предмета пережити свого власника. Саме ця кінематографічна логіка післякадрового часу відрізняє М. Дузінкевича від медитативної замкненості Дж. Моранді та живописної напруженої стабільності Н. де Сталія, формуючи його самобутню художню мову.

Якщо слідувати логіці французького філософа Г. Башляра, натюрморти М. Дузінкевича можна розглядати як масштабні сцени завдяки інтенсивності погляду, навіть якщо на столі зображені маленькі речі. У книзі «The Poetic of Space» Г. Башляр пише: «Деталі речі можуть бути ознакою нового світу, який, як і всі світи, містить

атрибути величі. Мініатюра – один із притулків величі» [3, с. 155]. Таким чином, кожен предмет у герметичному просторі полотна функціонує як своєрідна брама, що завдяки сценографічній напрузі та фактурній щільності відкриває глядачеві доступ до цілого екзистенційного всесвіту.

В цьому випадку митець проявляє себе деміургом, що створює світ для героїв, одухотворює предмети, і навіть вчить їх жити без людини. Це можливо тільки, якщо створити комфортний простір домашнього затишку і тепла. Предмети в натюрмортах знаходяться в гармонії між собою, не конфліктують із середовищем.

Створюючи цей гармонійний простір, митець утверджує топофілію, що Г. Башляр окреслює як здатність обживати світ через найменші його об'єкти. М. Дузінкевич перетворює натюрморт на безпечний прихисток для буття.

Висновки. Феноменологічний підхід, застосований у цій статті, дозволяє розглядати натюрморт як особливу форму взаємодії предметів у герметичному просторі. Речі, час і простір взаємно конструюють один одного. У творах П. Сезанна, Ж. Брака, Дж. Моранді, Н. де Сталія, М. Гейка та М. Дузінкевича предмети стають феноменами присутності, здатними утримувати напругу, паузи і тривалість. Глядачі можуть буквально торкатися до предметів на творах очима, здійснювати пальпацію поглядом.

Порівняльний аналіз показує, що всі розглянуті митці по-різному працюють із ущільненням фактури в межах натюрмарту. В П. Сезанна речі вгрузають в структури простору картини, і цим самим тримають композицію в стані внутрішньої стабільності. У Ж. Брака фактура набуває конструктивного характеру. Предмет і простір формуються як єдина пластична маса через накладання площин, ритмів і зсувів точки зору, внаслідок чого ущільнюється навіть порожнеча між речами. У Дж. Моранді фактура стримана, майже непомітна, проте, саме ця аскетичність перетворює поверхню на поле напруженої тиші. Кожен мікроскопічний зсув тону чи пил працюють на

максимальну концентрацію простору. Н. де Сталь конструює реальність через напругу кольору, маси та фактури. Предмети існують на межі впізнаваності, перетворюються на опори простору, що утримують композицію в стані зосередженої нерухомості. М. Гейко досягає ущільнення фактури через жорстку архітектуру і контраст площин. В М. Дузінкевича поверхні в натюрмортах стають опорою для сценічно вибудованих предметів, підкреслюючи їхню акторську гру. В цьому сценографічному середовищі предмети як протагоністи вмонтовані в матеріальну товщу простору картини. Це зберігає напругу зупиненого моменту і надає натюрморту характеру залишеної, проте триваючої сцени.

Інтерпретація натюрморту через прийоми кінорежисерів Р. Андерссона, М. Антоніоні, Б. Тарра та Я. Одзу дає змогу побачити, що статичність і паузи формують простір максимальної онтологічної напруги. У цьому сенсі натюрморт постає як живописний еквівалент кінокадру-часу, в якому речі зберігають пам'ять світу.

Феноменологічна перспектива у поєднанні з кіноаналітичними підходами дозволяє трактувати натюрморт як міждисциплінарну форму, що поєднує живопис, сценографію та кінематограф на рівні організації простору. Творчість Мирослава Дузінкевича демонструє, що сучасний натюрморт здатний функціонувати як герметичний прихисток буття.

Література:

1. Merleau-Ponty M. Eye and Mind. In *The Primacy of Perception*, ed. James M. Edie, trans. Carleton Dallery. Evanston: Northwestern University Press. 1964. URL: http://www.biolingugem.com/ling_cog_cult/merleauponty_1964_eyeandmind.pdf (дата звернення 28.12.2025).
2. Baumeister T. Merleau-Ponty about le doute de Cézanne. *Aesthetics Investigations*. 2021. 4(2). DOI: <https://doi.org/10.58519/aesthinv.v4i2.11918> (дата звернення 3.01.2026).
3. Bachelard G. *The Poetics of Space*. Translated by M. Jolas. Boston: Beacon Press. 1994. 155 p. (Original work published 1958).
4. Einstein C. *A Mythology of Forms: Selected Writings on Art*. Edited, translated, and introduced by C. W. Haxthausen. Chicago, London: The University of Chicago Press. 2015. URL: <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226464275.001.0001> (дата звернення 12.01.2026).
5. Abramovich J. *Giorgio Morandi: The Art of Silence*. New Haven, 2004. London: Yale University Press.
6. Musée d'Art Moderne de Paris. Nicolas de Staël. Press Release & Exhibition Texts. Paris Musées. 2023. URL: https://www.mam.paris.fr/sites/default/files/contenu/fichiers/_dp_nicolas_de_stael_en_08092023.pdf (дата звернення 17.01.2026).
7. Deleuze G. *Cinema 2: The Time-Image*. Translated by Hugh Tomlinson and Robert Caleta. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1989.
8. Chinita F. Roy Andersson's Tableau Aesthetic: A Cinematic Social Space Between Painting and Theatre. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*. 2018. 15. 69–86. DOI: <https://doi.org/10.1515/ausfm-2018-0004> (дата звернення 6.01.2026).
9. Melnyk G. «Maliowniczy Rezerwat» Sztuki Ukraińskiej. 2014 URL: <https://rynekisztuka.pl/2014/07/28/malowniczy-rezerwat-sztuka-ukrainska/> (дата звернення 22.01.2026).

References:

1. Merleau-Ponty, M. (1964). Eye and Mind. In *The Primacy of Perception*, ed. James M. Edie, trans. Carleton Dallery. Evanston: Northwestern University Press. Retrieved from: http://www.biolingugem.com/ling_cog_cult/merleauponty_1964_eyeandmind.pdf
2. Baumeister, T. (2021). Merleau-Ponty about le doute de Cézanne. *Aesthetics Investigations*, 4(2). DOI: <https://doi.org/10.58519/aesthinv.v4i2.11918> [in English]
3. Bachelard, G. (1994). *The Poetics of Space*. Translated by M. Jolas. Boston: Beacon Press. 155 p. (Original work published 1958) [in English]
4. Einstein, C. (2015). *A Mythology of Forms: Selected Writings on Art*. Edited, translated, and introduced by C. W. Haxthausen. Chicago, London: The University of Chicago Press. DOI: <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226464275.001.0001>
5. Abramovich, J. (2004). *Giorgio Morandi: The Art of Silence*. New Haven, London: Yale University Press.
6. Musée d'Art Moderne de Paris. (2023). Nicolas de Staël. Press Release & Exhibition Texts. Paris Musées. Retrieved from: https://www.mam.paris.fr/sites/default/files/contenu/fichiers/_dp_nicolas_de_stael_en_08092023.pdf

7. Deleuze, G. (1989) *Cinema 2: The Time-Image*. Translated by Hugh Tomlinson and Robert Caleta. Minneapolis: University of Minnesota Press
8. Chinita, F. (2018). Roy Andersson's *Tableau Aesthetic: A Cinematic Social Space Between Painting and Theatre*. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 15, 69–86. DOI: <https://doi.org/10.1515/ausfm-2018-0004>
9. Melnyk G. (2014) «Maliowniczy Rezerwat» *Sztuki Ukraińskiej*. Retrieved from: <https://rynekisztuka.pl/2014/07/28/malowniczy-rezerwat-sztuka-ukrainska/> [in Polish]

Дата першого надходження статті до видання: 07.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 30.01.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 01.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 72.033.5

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.1.15>

Карпов Віктор Васильович,

доктор історичних наук,
завідувач кафедри дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0002-3446-9187
v.karpov@kubg.edu.ua

Лихолат Олена Віталіївна,

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0002-7819-0903
o.lycholat@kubg.edu.ua

Єфімов Юрій Володимирович,

старший викладач кафедри дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0009-0007-9505-6638
y.yefimov@kubg.edu.ua

Волгін Юрій Євгенійович,

старший викладач кафедри дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0009-0003-9424-4451
y.volhin@kubg.edu.ua

Штрамило Олексій Володимирович,

старший викладач кафедри дизайну
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0009-0001-5353-8790
o.shtramylo@kubg.edu.ua

РОЗВИТОК ІДЕЙ УКРАЇНСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО АВАНГАРДУ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ В СУЧАСНІЙ ГРАФІЦІ АННИ МИРОНОВОЇ

У статті досліджується мистецька практика сучасної української художниці Анни Миронової як складне багатовимірне явище, що знаходиться на перетині графічного експерименту, екологічної рефлексії щодо зображень, форм, середовища та спадкоємності українського авангарду. Актуальність цього дослідження зумовлена відсутністю комплексного академічного аналізу творчості Анни Миронової в контексті еволюції українських авангардних ідей та сучасних екологічно орієнтованих мистецьких практик. Попри активну виставкову діяльність, інституційне визнання та увагу з боку української мистецтвознавчої спільноти, творчість мисткині досі залишається фрагментарно осмисленою в науковому дискурсі та переважно представлена у форматі оглядових публікацій і критичних рецензій.

Наукова новизна дослідження полягає в інтерпретації творчості Анни Миронової як цілісної художньої системи, що поєднує радикальну дисципліну графічного жесту, феноменологічне осмислення ландшафту та еволюційну тяглість принципів українського авангарду початку ХХ століття. Доведено, що творчий метод Анни Миронової базується на філософії «межі» та ефекті «наближення», де скрупульозна матеріальність штриха перетворює природні форми на універсальні медіатори ідентичності та історичної пам'яті. Особливу увагу приділено структурному аналізу її художньої мови, герменевтиці її «екологічного повороту» як форми неконфліктного екодискурсу, а також осмисленню її місця в концепції «четвертої хвили» українського авангарду. Через ретроспективне зіставлення з теоретичною спадщиною Олександра

Богомазова та Давида Бурлюка розкрито авторську трансформацію засадничих категорій «ритму» та «фактури». Обґрунтовано, що графічний пуантилізм мисткині постає як оновлена «реальність текстури», де індивідуальний жест акумулює енергію матеріалу, часовий вимір творчого процесу та залученість глядача.

Ключові слова: Анна Миронова, сучасне мистецтво, український авангард, графіка, абстракція, мінімалізм.

Karpov Viktor, Lycholat Olena, Efimov Yuri, Volgin Yuriy, Shtramilo Oleksiy. ANNA MIRONOVA'S CONTEMPORARY GRAPHICS AS A PROJECTION OF THE IDEAS OF THE UKRAINIAN ARTISTIC AVANT-GARDE OF THE FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURY

The article explores the artistic practice of the contemporary Ukrainian artist Anna Mironova as a complex multidimensional phenomenon in the context of the evolution of Ukrainian avant-garde ideas and modern ecologically oriented artistic practices, which is at the intersection of graphic experiment and ecological reflection. Despite her active exhibition activity, the artist's work remains fragmentarily understood in the scientific sense. The scientific novelty of the study lies in the interpretation of Anna Mironova's work as a holistic artistic system that combines the radical discipline of graphic gesture, phenomenological understanding of landscape and evolutionary continuity of the principles of the Ukrainian avant-garde of the early 20th century. It is proven that A.Mironova's creative method is based on the philosophy of the "limit" and the effect of "approximation", where the scrupulous materiality of the stroke transforms natural forms into universal mediators of identity and historical memory. Special attention is paid to the structural analysis of her artistic language, the hermeneutics of her "ecological turn" as a form of non-conflictual eco-discourse, as well as the understanding of her place in the concept of the "fourth wave" of the Ukrainian avant-garde. Through a retrospective comparison with the theoretical heritage of O.Bogomazov and D.Burliuk, the author's transformation of the fundamental categories of "rhythm" and "texture" is revealed. It is substantiated that the artist's graphic pointillism appears as a renewed "reality of texture", where an individual gesture accumulates the energy of the material, the temporal dimension of the creative process and the involvement of the viewer.

Key words: Anna Mironova, contemporary art, Ukrainian avant-garde, graphics, abstraction, minimalism.

Постановка проблеми. Феномен авангарду в українському мистецтві розглядається як локальна історія європейського авангардистського руху. Теоретики українського мистецтва в історії авангарду виділяють суперечливі чотири його хвилі, а найпершу називають історичним авангардом. Саме перша хвиля авангарду цікава своєю первісністю інноваційних, креативних ідей, що розширяли межі класичного мистецтва, а на думку самих авангардистів – відрікалися від нього.

Сучасне українське мистецтво дедалі демонструє виразний зсув від зовнішньої наративності та формального експерименту до феноменології сприйняття, просторового мислення й етики внутрішньої зосередженості. У цьому контексті творчість Анни Миронової постає як послідовна, концептуально вивірена система, що розвивається від графічної фіксації природного ландшафту до проєктування складних метафізичних середовищ [2]. Її доробок є репрезентативним прикладом тяглості української авангардної традиції у ХХІ столітті.

Актуальність дослідження зумовлена тим, що українське мистецтвознавство досі перебуває у процесі осмислення феномену українського авангарду, який переосмислюється представниками сучасного мистецтва, що апелюють до історичних авангардних практик початку ХХ століття й трансформують їх відповідно до викликів цифрової доби. Притаманний Анні Миронової метод, відомий як «незворотний штрих», відкриває перспективи для феноменологічного аналізу графіки як процесу фіксації присутності художника в часі та просторі. Послідовники традицій авангарду першої третини ХХ століття діяли у відмінних від сучасних історико-культурних реаліях, значенні місця і ролі мистецтва в суспільстві і важливо дослідити чи життєдайні донині їх погляди на мистецтво.

Анна Миронова є однією з найбільш титулованих мисткинь свого покоління. Її включення до рейтингу Forbes у 2016 році як однієї з 25 найуспішніших представників сучасного українського мистецтва у віці до сорока років стало важливим індикатором її успіху не лише в мистецтвознавчому,

а й у соціальному та економічному планах [15]. Роботи мисткині регулярно з'являються на провідних аукціонах та стають частиною значущих благодійних ініціатив. Її твори знаходяться у провідних державних зібраннях, що підтверджує їхню історико-культурну цінність. Національний художній музей України не лише зберігає її роботи, а й присвячує їй окремі проекти, як-от виставка «Між штрихами» (2023), де презентувалися нові надходження до колекції [10]. Це вказує на те, що творчість Миронової вже інтегрована в канон українського мистецтва XXI століття.

Аналіз досліджень і публікацій. В українському мистецтвознавстві відбувається формування змістовного поля художнього авангарду. Український художній авангард утверджується текстами ірраціонального та раціонального свідомого як всесвіт вільної малярної форми і кольору, як всесвіт вільної людини. Результати наукових студій повертають до життя теоретичні погляди авангардистів, утверджують українське означення їх творчості. Значна когорта вчених виявляла свій науковий інтерес до забороненого у радянський період в Україні напряму мистецтва. Дмитро Горбачов, Олександр Федорук, Мирослава Мудрак, Андрій Након, Жан-Клод Маркаде, Валентина Васютинська-Маркаде, Володимир Личковах, Марина Юр, Олексій Роготченко, Наталія Канішина, Тетяна Чоп, Олена Щокіна, Анна Біла, Тетяна Філевська, Дарина Скринник-Миська, Валентина Клименко, Василь Вовкун, Едуард Димшиць, Віктор Карпов, Орест Голубець, Олена Кашуба-Вольвач, Оксана Баршинова, Олена Боримська та плеяда інших науковців у пошуках українських витоків потужного художнього явища, яким є авангард, наповнюють змістом його багатогранну форму [8].

Для ґрунтовного аналізу зв'язку між теоретичною спадщиною авангарду та творчістю Миронової було залучено корпус наукових праць, мистецтвознавчих статей та спеціалізованих веб-ресурсів, які дозволяють реконструювати як історичний контекст, так і сучасну рецепцію їхніх ідей.

Творчість Анни Миронової є предметом багатьох мистецтвознавчих студій представлених І. Белан, О. Гаврош, К. Ганейчук, В. Єфремовою, А. Золотнюк, Д. Корсунем, О. Ламоновою, П. Ліміною, О. Маричевською, О. Мітякіною, З. Навроцькою, Р. Рубльовською, Г. Скляренко, Д. Струк, М. Хомченко, К. Якно.

Особливе місце посідають статті Оксани Ламонової, яка аналізує протиріччя в оцінках критиків: від визнання Миронової представницею еко-арту до інтерпретації її робіт як духовної медитації [7]. Праці Галини Скляренко підкреслюють межу між суб'єктивністю та абстракцією в графіці Миронової, де нефігуративність стає інструментом передачі внутрішньої динаміки аркуша [11]. Важливим джерелом є інтерв'ю та аналітичні замітки на ресурсі *Zbruc*, де мисткиня детально описує свій метод «віднімання» та роботу з мінімалістичним простором [3].

Мета статті полягає у комплексному дослідженні генезису та еволюції художньої мови Анни Миронової в контексті феноменології графічного жесту та екологічного дискурсу. Окрему увагу приділено ретроспективному аналізу концептуальних світоглядних і формально-пластичних паралелей між творчістю сучасної мисткині Анни Миронової та спадщиною лідерів історичного авангарду – Олександра Богомазова і Давида Бурлюка, що дає змогу верифікувати її місце в українському художньому процесі й сучасному мистецтвознавчому дискурсі. Отже, об'єктом дослідження є багатогранна художня практика Анни Миронової у всьому розмаїтті її медійних проявів, а предметом дослідження виступають графічні серії, просторові інсталяції та ландшафтні проекти мисткині як складники цілісної системи, що транслюють авангардну традицію крізь призму актуальної екологічної проблематики.

Методологія. Методологічний апарат роботи базується на синергії мистецтвознавчого аналізу та філософської рефлексії. Застосування міждисциплінарного підходу дозволяє розглядати творчість Анни

Миронової не лише як автономну художню практику, а як репрезентацію глибинних культурно-філософських процесів у сучасному мистецтві України. Стратегія дослідження спирається на феноменологічний підхід, який дозволяє інтерпретувати художній твір як «подію досвіду». У графіці Миронової він є засадничим, оскільки акцентує увагу на процесуальності та тілесності творчого акту – штрих постає не просто формальним елементом, а екзистенційним слідом руху руки, часової тривалості та психофізичної напруги автора. Для комплексного розкриття специфіки творчого методу Анни Миронової застосовано метод Visual Culture Studies, у межах якого графічні проекти мисткині розглядаються як візуальні тексти, що пропонують альтернативну оптику сприйняття природи та простору. Концепція Archival Turn (архівний поворот) дозволяє осмислити серійні графічні цикли як інструменти архівації плінних станів, ландшафтів і переживань. У контексті Digital Art History така практика виступає формою опору цифровій ефемерності, повертаючи мистецтву його матеріальну та тактильну автентичність. У виявленні генетичних зв'язків із традиціями авангарду та інтерпретації глибинних значень візуальних образів допоміг порівняльно-іконологічний аналіз та метод безпосереднього інтерв'ю. При застосуванні біографічного методу фокус було спрямовано на дослідження витоків формування творчої уяви мисткині на основі її мистецької освіти та творчого пошуку власного стилю.

Виклад основного матеріалу

Український художній авангард першої третини ХХ століття

Витоки авангарду походять з прогресивних ідей мислителів та теоретичних положень філософських течій початку ХХ століття. Теоретичне обґрунтування теорії авангарду провів Петер Бюргер. Його осмислення авангарду базується на філософських роздумах Адорно, В. Беньяміна, Маркузе. Ідейну основу теорії авангарду складають твори Борхеса Х., Гадамера Х.-Г., Ніцше Ф., Хьойзенга Й., Хосе Ортеги-і-Гассета, Юнга К. До ідейного становлення мистецтва

художнього авангарду долучилися і українські митці та теоретики [8]. До їх числа відносяться маніфести футуризму Бурлюка Д., Богомазова О., Гершенфельда М., Кандинського В., супрематизму Казимира Малевича, кубофутуризму Олександра Артеменко, кольоропису Віктора Пальмова [12].

У науковому дискурсі авангард займає одне з провідних місць у силу його багатомірності, що відкриває можливості для нових досліджень, гіпотез та обґрунтованих тверджень. Спостерігається намагання визначити його місце і роль в художній культурі України, адже з 30-х років ХХ століття і до 1991 року ця мистецька течія в Радянському Союзі була заборонена та репресована [17]. Варто сказати, що дискусійним, попри доведеність та усталеність використання, є сутність національного в авангарді. Авангард не значить національний, адже він за культурними сенсами скоріше космополітичний. Проте авангард є й локальним явищем вплетеним у глобальний контекст за територіальною ознакою і приналежністю митців до культурних та художніх традицій українського соціуму та їх пошуком нового в ейдетиці народного самовираження. Все ж з часом, під впливом суспільно-політичних процесів українського державотворення та розвитку мистецтва, авангард постає частиною національного художнього простору, а його традиції знаходять відображення у творчості сучасних митців.

Інтелектуальний та творчий фундамент мисткині

Творча траєкторія Анни Миронової представляє собою унікальний приклад послідовного розвитку художньої мови, де академічна виучка поєднується з радикальним експериментаторством у царині графіки та об'єктного мистецтва. Анна Миронова розпочала свій шлях у професійне мистецтво через ґрунтовну освіту, яка заклала фундамент її майбутньої концептуальної практики. Першим значущим етапом в її становленні як мисткині стало навчання дизайну у Київському художньо-промисловому технікумі (нині – Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну

імені Михайла Бойчука). По завершенні навчання у 1997 році здобула кваліфікацію промислового дизайнера [5]. Як відзначають дослідники її творчості цей дизайнерський бекграунд виявився критично важливим для її подальшої роботи з великими просторовими формами та інсталяціями, де логіка організації середовища та розуміння структури матеріалу відіграють першочергову роль, а також стали основою формування власної авангардної графічної мови мистецтва, що є заслугою викладачів Гладиренко Гаррі Микитовича та Швецової Наталії Андріївни.

Подальше вдосконалення майстерності відбувалося в стінах Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, де Миронова навчалася у майстерні вільної графіки під керівництвом професора Андрія Чебикіна. Мистецтвознавець Олександр Федорук, характеризуючи педагогічну школу Андрія Чебикіна, писав: “На педагогічній стежі професор Чебикін уявляє студентам бачення суті мистецтва. Його ентузіазм, закоханість, щира посвята йдуть з глибини щирої душі” [13, с. 60.]. Графічне мистецтво Андрія Чебикіна “спроєктоване в координатах моральності, бо несе заряд людяності

і добра, ... зерня виваженості, настрою, усіма своїми глибинно-асоціативними порухами думки кличе нас до світла, ясності, ствердності, дає відповідь на те, що хвилює кожного, допомагає спізнати і наблизити світ, навчає мудрості і моральній чистоті” [13, с. 62]. Отже, творче становлення Анни Миронової відбувалося у царині вільної графіки. Синтез дизайнерської та художньої освіти постав фундаментом для експериментування і вироблення власного стилю у графічному мистецтві у якому також вгадуються риси вільної графіки в абстрактному вираженні. Отримання диплома магістра у 2007 році ознаменувало перехід до зрілої фази творчості, де графіка перестала бути лише технікою і перетворилася на спосіб філософського осмислення реальності. Мистецький шлях Анни Миронової відзначається не лише технічною вправністю, а й активною позицією в сучасному художньому процесі, прагненням до безперервного обміну ідеями та дослідження нових горизонтів мистецтва.

Вільна графіка в абстрактному вираженні: метафізика творчості

Графічна мова Миронової базується на надзвичайно високому рівні техніки рисунку, яку часто порівнюють із графічним



Рис. 1. Анна Миронова. Фото: Ігор Окуневський. 2020 р.

пуантилізмом. Основним інструментом мисткині є графітний олівець, проте вона використовує його не для створення контурів або класичної академічної штриховки, а для формування графічних просторів – складних тональних поверхонь, що вібрують світлом. Її метод роботи є фізично виснажливим і вимагає повної концентрації: авторка свідомо відмовляється від використання гумки, оскільки кожен дотик до паперу вважається невідворотним актом. Якщо тиск на олівець випадково змінюється, їй доводиться «дотягувати» тональність усієї роботи, що перетворює процес малювання на своєрідну духовну практику або медитацію, де кожна секунда зафіксована у графітному сліді.

Така скрупульозність дозволяє Мироновій створювати роботи, що володіють унікальною оптичною властивістю: вони радикально змінюються залежно від дистанції споглядання [16]. Поблизу глядач бачить мільйони окремих штрихів, фізичну працю художника, а на відстані ці штрихи зливаються у безтілесні маси світла, тіні або води. Цей ефект «наближення» став центральною темою її однойменного проєкту, де дистанція між глядачем та об'єктом виступає як метафора нашого пізнання світу.

У своїх інтерв'ю мисткиня часто згадує суворі умови праці в майстерні в часи війни, де відсутність опалення та побутовий дискомфорт стають фоном для створення творів великого масштабу. Цікавим нюансом її творчого процесу є взаємодія між повсякденністю та трансцендентним. Ключовими характеристиками графічного методу Миронової є відмова від редукації, тональна рівновага, масштабність та матеріальність світла. Відмова від редукації (безгумковий метод) або неможливість виправлення помилки змушує мисткиню бути максимально присутньою в моменті творчості. Це надає роботам певної екзистенційної чесності. Досягнення ідеально рівного тону на великих площах (як у роботах «Вода» або «Наближення») вимагає місяців щоденної праці, де кожен рух руки має бути ідентичним за силою натиску. Працюючи з папером розміром 2 на 3 метри або створюючи інсталяції довжиною 20 метрів Миронова кидає виклик традиційному уявленню про графіку як про камерний вид мистецтва [14]. Графіт у її виконанні постає мовою спілкування із глядачем, пропонуючи йому безліч спостережень та злет уяви.



Рис. 2. Анна Миронова. Проєкт «Наближення». Одеський національний художній музей. Фото: Олег Дімов. 2021 р.

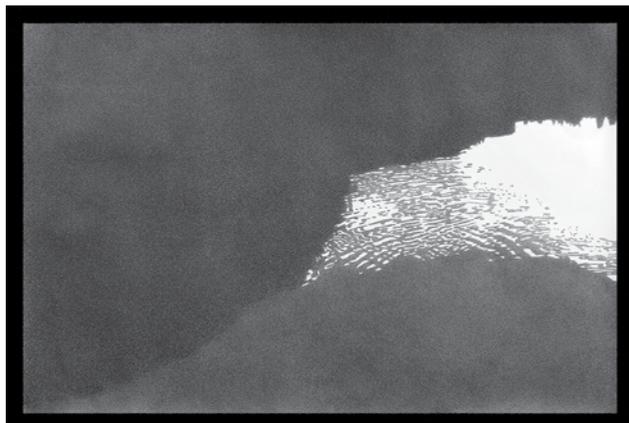


Рис. 3. Анна Миронова. «Вода». Папір, олівець, рисунок. 100x150 см, 2020 р. Фото: Ігор Окуневський



Рис. 4. Анна Миронова. «Наближення». Папір, олівець, рисунок. 100x150 см, 2020 р. Фото: Ігор Окуневський

Екологічний поворот та ландшафтні рефлексії

Починаючи з 2010 року, екологічна тематика стає доміантною у творчості Анни Миронової [6]. Однак її підхід до природи позбавлений дидактики чи прямолінійної критики екологічних проблем. Натомість вона пропонує феноменологічне дослідження природи як середовища, де людина може віднайти втрачену рівновагу. Першим значним проектом у цьому напрямку став проект «Проросле минуле» (2010) у якому об'єктом її мистецького дослідження стало використання предметів родинного старовинного побуту у яких проростала пшениця як символ проростання форм минулого у сучасному, а концептуальним вектором – пам'ять як живий організм. За цим проектом слідувала низка циклів, присвячених окремим природним елементам: травам («Тінь трави», 2012) у якому трав'яні ритми символізували невловимість та крихкість моменту, лісу («Ліс», 2013), воді («Вода одна», 2019) та землі («Посуха», 2013; «Геотексти», 2020).

Проект «Геотексти», реалізований у Каневі в межах мистецького об'єднання «ЧервонеЧорне», став вершиною її ландшафтних досліджень. Використовуючи поняття «морфоструктури», Миронова аналізувала



Рис. 5. Анна Миронова. «Посуха». Папір, олівець, рисунок. 200x100, 200x100, 200x100, 200x100 см, 2013 р. Фото: Ігор Окуневський



Рис. 6. Анна Миронова. Проект «Геотексти». Мистецьке об'єднання ЧервонеЧорне. 2020 р. Фото: Ігор Окуневський

зв'язок між складовими частинами рельєфу та внутрішнім станом людини. Вона виявила, що специфічні місця, такі як Канівські кручі, здатні гіперболізувати сприйняття: невелика западина може відчуватися як бездна, а пагорб – як неприступна вершина. У цьому проєкті художниця вперше масштабно ввела червоний колір в рисунках олівцем, який став символом артерій землі, енергії та прихованої напруги [1; 9].

Важливим елементом екологічного дискурсу Миронової є її увага до «малих форм» природи, які вона підносить до рівня монументальних символів. Наприклад, серія та «Герби спогадів» натхненна ритмами сільських парканів. Те, що здається звичайним елементом побуту, в її інтерпретації перетворюється на знаки ідентичності, які втрачають свою прив'язку до конкретної території і стають «гербами», чинами індивідуальної пам'яті. Тут також простежується зв'язок із традицією української вишивки («біле на білому»), де гра фактур і тіней створює глибинний зміст без потреби у яскравих фарбах.

Експерименти: створення графічних просторових інсталяцій, світло, колір та аудіовізуальні інсталяції

Хоча Анна Миронова відома передусім як графік, її робота з кольором та світлом демонструє майстерність живописця. Вона часто наголошує, що графіка та живопис – це «дві сторінки одного тексту», лише інструменти різні. Її колористичні рішення завжди концептуально обґрунтовані. Наприклад, поява інтенсивного червоного кольору у «Геотекстах» була реакцією на внутрішню напруженість у суспільстві та пошуком джерел енергії. А рожевий колір у проєкті «Наближення» виник із реального спостереження за заходом сонця над замерзлим Дніпром, де все навколо ставало рожевим, стираючи межі між небом і льодом.

Для Миронової колір – це не декоративний елемент, а спосіб передачі стану. У проєкті «Де народжується тиша» (2024), представленому в Центрі сучасного мистецтва М17, вона працює з категорією тиші як візуального об'єкта. Тиша у її розумінні не є безмовною; вона «дзвінка», наповнена



Рис. 7. Анна Миронова. «Рожеве». Папір. олівець, рисунок. 100x100 см, 2020 р. Фото: Ігор Окуневський



Рис. 8. Анна Миронова. «Де народжується тиша». Папір. олівець, рисунок. 64x90. 2024 р. Фото: Ігор Окуневський

передчуттям та внутрішнім світлом. Це підтверджує її інтерес до метафізики пейзажу, де зображення стає приводом для роздумів про нескінченність часу та простору [19].

Інтерес до цілісного охоплення простору привів Миронову до створення аудіовізуальних інсталяцій. В М17 вона реалізувала проєкт, де графіка була лише частиною загального середовища, доповненого спеціально написаним звуком та відеорядом, а також живописом. Завдяки синхронізованому

світлу глядач потрапляв у «капсулу часу», де ритми творів оживали через звук, що свідчить про перехід мисткині від двовимірної площини паперу до створення графічних просторових інсталяцій, які впливають на всі органи чуття глядача. Це новий творчий метод Ганни Миронової.

Анна Миронова та «четверта хвиля» українського авангарду

Сучасні дослідники, зокрема Едуард Димшиц та Юрій Комельков, відносять Анну



Рис. 9. Анна Миронова. Аудіовізуальний проєкт «За течією». Art Ukraine Gallery, простір М17. 2018 р. Фото: Ігор Окуневський

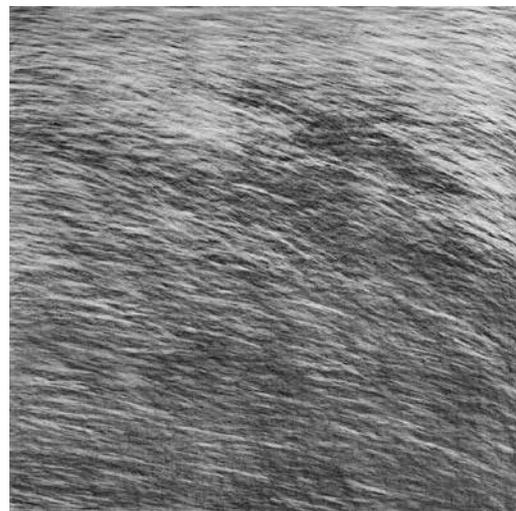
Миронову до представників «четвертої хвили» українського авангарду. Ця хвиля, що сформувалася на початку ХХІ століття, продовжує традиції безпредметності та експерименту українського авангарду, проте робить це з урахуванням нових медіа та філософських запитів сучасності. Творча траєкторія Анни Миронової представляє собою унікальний приклад послідовного розвитку художньої мови, де академічна виучка поєднується з радикальним експериментаторством у царині графіки та контекмпорального мистецтва. Її творчість є прикладом тяглості ідей українського авангарду та їх розвитку у площині сучасного мистецтва. Авангардність Анни Миронової є результатом творчого пошуку емоційного та естетичного самовираження заснованого на базових структурах зображального ряду мистецтва українського авангарду – лінії, плями, ритму.

Аналіз творчості Анни Миронової крізь призму теоретичних розробок основоположників українського авангарду Олександра Богомазова та Давида Бурлюка дозволяє простежити глибоку внутрішню спорідненість сучасної мисткині з фундаментальними ідеями авангарду, зокрема в питаннях ритму, фактури та енергії художньої форми, а у даному випадку й простору як художньої форми. Анна Миронова не копіює авангардні знахідки початку ХХ століття, а здійснює їх еволюцію. Її нововведення у мистецтво у вигляді методу концептуального просторового планування виводить мистецтво за рамки картинної площини. Відтепер мистецтво це не лише відчуття зображення, це відчуття себе у природному просторі, коли простір є твором як форма, яку наповнює змістом митець.

Діалог із Олександром Богомазовим: ритм та лінія

Олександр Богомазов у своїй теорії авангарду розглядав ритм як «свідоме керування рухом кількості елементів» на картинній площині. Він стверджував, що лінія є першою ознакою руху маси, а художник — це «чуйний резонатор», що вловлює світові ритми [4]. У творчості Анни Миронової ці тези набувають нового, феноменологічного прочитання. Вона втілює це через свої графічні цикли («Тінь трави», «За течією»), де ритм

окремого штриха стає еквівалентом природного ритму. Богомазов шукав енергію в динаміці міста (рух трамваїв, викривлення стовпів, будівель). Миронова переносить цей пошук у природне середовище. Її техніка «незворотного штриха» без використання гумки є прямою реалізацією богомазівського принципу «свідомого управління якісними ознаками» ритму. У проектах «За течією» та «Вода одна» рух графітних мас імітує фізичний рух води та вібрацію повітря, створюючи ту саму «драматургію ритмів», про яку писав теоретик авангарду. Ось і у новій роботі Миронової свідоме керування графітними масами призводить до виникнення вібрацій форм і збуджує уяву глядача – він в ритмі рисунку знаходить образ верби над водою або сільський став, береги якого поросли очеретом. Рисунок у графіці Миронової втрачає свою реалістичність своїми впізнаваними формами і елементами – зміст залишається в його абстрактному вираженні, а форма фрагментується, відкидаються впізнавані елементи, усе зайве, неважливе і залишається лише суть, глибина пізнання висловлена абстрактною мовою. У графіці «За течією» плін води і не метушливе мерехтіння водоростей у ній, як споглядання вічності життя, його постійного омивання-оновлення, видозміни та переміни глядача лише відчуває, уявляє, співпереживає не бачачи цієї реалістичної картини світу.



**Рис. 10. Анна Миронова. «За течією». Папір, олівець, рисунок. 100x100 см, 2017 р.
Фото: Ігор Окуневський**

Якщо Богомазов прагнув писати «музику і шум» вулиць, то Миронова знаходить «дзвінку тишу» та внутрішній рух у статичних природних формах. Її проєкт «Де народжується тиша» (2024) можна розглядати як богомазівську «імітацію спокійної зорової сфери», яка при найближчому розгляді виявляється ареною боротьби енергійних ліній-штрихів. Метафізичний простір тиші – це графічна мова і розмова із своїм творчим “Я” зверненим до глядача. Безмежність, космічність тиші дає відчуття, що вона вже не така й безмовна. В одній роботі виявляється її дзвінкий характер, а в іншій спостерігається і відчувається ніжність, як у Ф. Ніцше – чим більше ти вдивляєшся у неї, тим більше вона розкриває тебе.

Богомазов наголошував на важливості рельєфу та «перепадів висотних». Богомазівське бачення пейзажу як «геометризованого танцю» знаходить відгук у «Геотекстах» Миронової. Миронова у проєкті «Геотексти» досліджує «морфоструктури» рельєфу, перетворюючи ландшафт Канівських круч на систему ліній та тональних мас, що цілком відповідає богомазівському баченню портрета чи пейзажу як «драматургії ритмів». Використовуючи «морфоструктури» вона створює систему ліній та западин, що впливають на внутрішній стан людини, подібно до того,

як Богомазов описував вплив «матеріальних форм» на волю художника. Тексти – на фактурах, структурах, відчуттях. Воно різне по тону і викликає у глядача бажання зазирнути за структуроване тло роботи та віднайти невидиме, знайти відповідь на власні відчуття і пошуки.

Бурлюк писав про ефект «горіння фарби» та енергійність кольору. Миронова, хоча й працює переважно в графіці, використовує колір як концептуальний інструмент енергії. Поява інтенсивного червоного у «Геотекстах» або рожевого в «Наближенні» є способом передачі «напруженості руху маси», що перегукується з теоріями Бурлюка та Богомазова про колір як кількісну та енергетичну категорію.

Фактура та матеріальність: спадкоємність ідей Давида Бурлюка

«Батько футуризму» Давид Бурлюк у маніфесті «Фактура» (1912) закликав до створення «грубих поверхонь» та акцентував на «реальності ліній, кольорів і текстур». Для нього фактура була способом подолання академічної традиції та виходом до «дикої краси» первісності [18]. Миронова трансформує ці ідеї у площині графіки і створює унікальну фактуру за допомогою незчисленних окремих штрихів графітним олівцем. Її творчий метод графічного пуантилізму є проявом

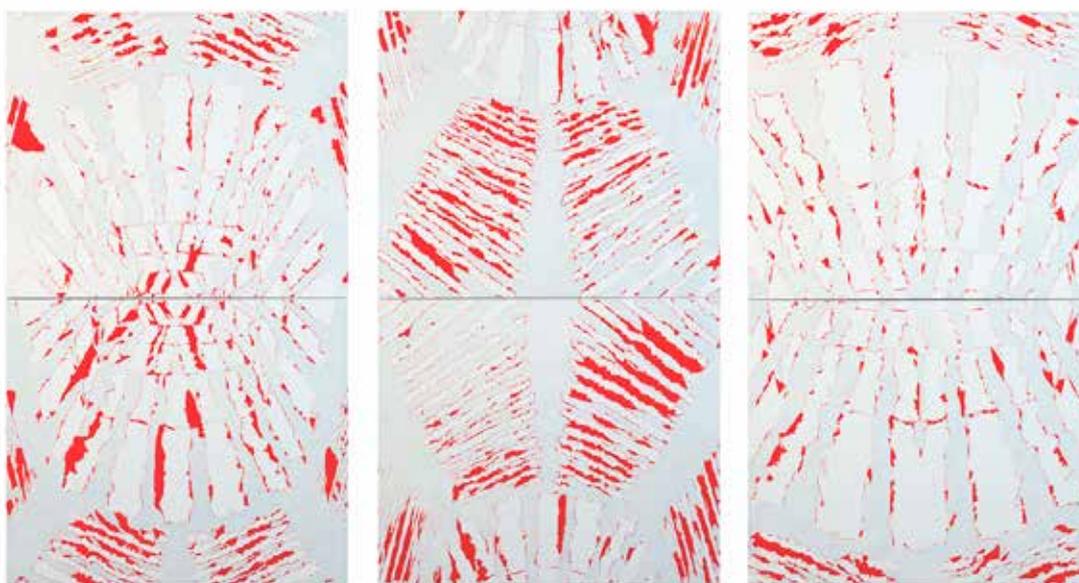


Рис. 11. Анна Миронова. «Герби спогадів». Полотно, акрил. 230x135, 230x135, 230x135 см. 2014 р. Фото: Ігор Окуневський

особливої уваги до фактури. Фактура виступає елементом творчого вираження та створення образу. Бурлюк вбачав коріння своєї творчості у фольклорі та образі людини, розчиненої в природі. Миронова продовжує цю лінію через «екологічний поворот» та звернення до архаїчних знаків, таких як «Герби спогадів». Тіні сільських парканів виступають у якості геральдичних символів українського означення життя. Як переживання, що повертає до спогадів твого життя у середовищі первісної ідентичності. Герби спогадів, їх безліч, вони втрачають свою належність до території і стають узагальненим вказівником ідентичності. Це не тіні забутих предків – це є твоя історична пам'ять про своє коріння. Її серія робіт «Герби спогадів» є сучасною рефлексією на українську вишивку та пошуком архаїчної глибини, що була важливою для футуристів «Гілеї».

Зацікавленість Миронової українською народною традицією вишивки «білим на білому» є сучасним відлунням бурлюківського неопримітивізму. Бурлюк експериментував із «зсунутою конструкцією» та множинною перспективою. Миронова реалізує це через оптичний ефект проекту «Наближення» у якому мисткиня використовує бурлюківський принцип «реальності текстури»: на великій відстані глядач бачить світло, а при наближенні – фізичну «фактурну працю», де кожен штрих є самоцінним елементом. Робота радикально змінюється від абстрактної вібрації світла на відстані до конкретної «фактурної праці» мільйонів штрихів поблизу. Це не просто малюнок, а матеріальна поверхня, що вібрує. «Наближення» у філософському значенні життя постає як процес, як шлях людини до єдності із природою, до першопричини творчості, до первісності мистецтва – наближення мисткині до природних форм в їх абстрактному вимірі.

Філософія меж мистецтва є рушійною силою авангарду початку ХХ століття, власне, виходу за межі класичного мистецтва, а ще – відторгнення класичного мистецтва і розриву цих, встановлених академізмом меж. Філософія межі, пороговості

у творчості Миронової виявляється в роботах серії «Край». Край у значенні як місце, і, край місця. Він має неоднозначний перехід у безкрайність, яка відкривається за межею, позначеною різноплановістю її лінії – від пологої до різко поворотної. Крізь характер цієї лінії межі пізнається значення самого місця і на такому тлі межа набуває метафоричного значення окремішнього життя, його відокремленості і одночасно присутності у безкрайності. Дуалізм значень у графічних роботах Миронової постає характерною ознакою її творчості. Анна Миронова виступає спадкоємицею авангардної традиції, інтегруючи богомазовську теорію ритму та бурлюківську концепцію фактури у свою унікальну художню мову.



**Рис. 12. Анна Миронова. «Край». Папір. олівець, рисунок. 64x90 см, 2017 р.
Фото: Ігор Окуневський**

Висновки. Аналіз творчості Анни Миронової дозволяє зробити висновок про те, що ми маємо справу з одним із найцікавіших явищ сучасної української графіки. Її шлях – це постійне наближення до суті речей через дисципліну інноваційної графічної техніки та самопізнання і самоперевершення за Ф. Ніцше. Вона створила власну художню систему, де природа, людина і час переплітаються у складному графічному мереживі.

До числа досягнень Анни Миронової слід віднести повернення графіці монументального значення та розробка унікальної техніки «незворотного штриха», створення філософських циклів, що переосмислюють зв'язок людини з довкіллям, наслідування традицій

українського авангарду та набуття статусу ключового представника його «четвертої хвилі», що поєднує традиції модернізму з сучасним мистецтвом.

Дослідження зв'язку між теоретичною спадщиною авангарду та творчістю Анни Миронової дозволяє сформулювати цілісну картину еволюції непередметного мистецтва в Україні. Творчість Анни Миронової демонструє актуалізацію цих ідей у XXI столітті через методу «віднімання зайвого» та роботу з мінімалістичним простором паперу. Встановлено, що Миронова трансформує ідеї Д. Бурлюка про фактуру твору у площині графіки і створює унікальну фактуру за допомогою незчисленних окремих штрихів графітним олівцем. Її творчий метод графічного пуантилізму є проявом особливої уваги до фактури. Фактура виступає елементом творчого вираження та створення образу.

Миронова розвиває твердження авангардистів про «горіння фарби» та енергійність

кольору і використовує колір в графіці як концептуальний інструмент енергії. Поява інтенсивного червоного у «Геотекстах» або рожевого в «Наближенні» є способом передачі «напруженості руху маси», що перегукується з теоріями Д. Бурлюка та О. Богомазова про колір як кількісну та енергетичну категорію. Миронова досліджує «морфоструктури» рельєфу, перетворюючи його на систему ліній та тональних мас, які впливають на внутрішній стан людини, що цілком відповідає богомазівському баченню пейзажу як «геометризованого танцю», як «драматургії ритмів».

Таким чином, творчість Анни Миронової можна розглядати як «друге прочитання» авангарду, де радикальний жест пом'якшується антропологічною свідомістю та особистою рефлексією, створюючи нову якість безпредметного образу, де художник є чуйним резонатором, що вловлює світові ритми.

Література:

1. Виставка «Геотексти», Анна Миронова. Галерея ЧервонеЧорне URL: <https://surl.lu/tokcjsx>
2. Енциклопедія сучасної України. URL: <https://surl.lu/qomvxn>
3. Золотнюк Анна. Позбуваючись зайвого. Збруч, 17.03.2020. URL: <https://surl.li/hkpacs>
4. Карпов В.В. Теорія українського авангардного мистецтва Олександра Богомазова. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2024. № 3. С. 43–53. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2024.3.6>
5. КСУБГ. Е-Портфоліо Миронова Ганна Анатоліївна. URL: <https://surl.li/wwnkti>
6. Ламонова О. Екологічні проекти Ганни Миронової. *Народна творчість та етнологія*. 2025. №1. С. 76–80. DOI <https://doi.org/10.15407/nte2025.01.076>
7. Ламонова О. Мистецтвознавці про творчість Анни Миронової: враження та суперечності. *Народна творчість та етнологія*. 2023. №2. С. 32–38. DOI <https://doi.org/10.15407/nte2023.02.032>
8. Лимар Г.М. Антропологія мистецтва українського авангарду першої третини ХХ століття. Дис. на здоб. наук. ступеня доктора філософії за спец. 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». Київ, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. 2023. 238 с.
9. Мітякіна О. Канівський міф Анни Миронової. *Образотворче мистецтво*. 2021. № 1.
10. Національна академія мистецтв України. Миронова Ганна Анатоліївна. URL: <https://surl.lu/iwltqz>
11. Скляренко Галина. Листя, трави та луки Анни Миронової. Chernozem.info – інформаційний портал візуальної культури, 26.07.2018. URL: <https://surl.li/zwedvz>
12. Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. Упоряд. Д. Горбачов за участі С. Папети та О. Папети. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. 640 с., 32 с. іл.
13. Федорук О.К. Андрій Чебикін – крила щедрої душі. Київ. ЕММА, 2004. С. 60.
14. Хомченко Мілена. Анна Миронова: «Все у всесвіті має свій кінець, і все не має кінця...», 17.06.2021. URL: <https://surl.li/cc/yqixdk>
15. Forbs Україна, червень-липень, 2016.
16. Gardens of Dreams | M17 Contemporary Art Center. URL: <https://surl.li/wsvgor>
17. Karpov V.V. Totalitarian Art and the Art of Resistance in the Ukraine of the 20th Century According to the Research of Oleksiy Rohotchenko. *Science Futures*. 2026. Vol. 2. № 2. pp. 99–104. DOI: <https://doi.org/10.11648/j.scif.20260202.11>

18. Karpov V. Theory and practice of pictorial avant-garde in the creation of the ukrainian artist David Burlyuk. *STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE: istorie, teorie, practică.*, 2024. № 1 (46). P. 103–111. DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.1.15>

19. Where the silence is born. Anna Myronova. M17 Contemporary Art Center, URL: <https://surl.lt/nughgv>

References:

1. Vystavka «Heoteksty», Anna Myronova [Exhibition “Geotexts”, Anna Myronova]. ChervoneChorne Gallery. Retrieved from <https://surl.lu/tokejx> [in Ukrainian].
2. Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy [Encyclopedia of Modern Ukraine]. Retrieved from <https://surl.lu/qomvxx> [in Ukrainian].
3. Zolotniuk, A. (2020, March 17). Pozbuvaiuchys zayvoho [Getting rid of the unnecessary]. Zbruch. Retrieved from <https://surl.li/hkpacs> [in Ukrainian].
4. Karpov, V. V. (2024). Teoriia ukrainskoho avanhardnoho mystetstva Oleksandra Bohomazova [Theory of Ukrainian avant-garde art of Oleksandr Bohomazov]. *Ukrainskyi mystetstvovnavchyi dyskurs*, (3), 43–53. <https://doi.org/10.32782/uad.2024.3.6> [in Ukrainian].
5. KSUBG. (n.d.). E-portfolio Myronova Hanna Anatoliivna [E-portfolio Hanna Anatoliivna Myronova]. Retrieved from <https://surl.li/wwwkti> [in Ukrainian].
6. Lamonova, O. (2025). Ekolohichni proiekty Hanny Myronovoi [Ecological projects of Hanna Myronova]. *Narodna tvorchist ta etnolohiia*, (1), 76–80. <https://doi.org/10.15407/nte2025.01.076> [in Ukrainian].
7. Lamonova, O. (2023). Mystetstvovnavtsi pro tvorchist Anny Myronovoi: vrazhennia ta superechnosti [Art critics on the work of Anna Myronova: Impressions and controversies]. *Narodna tvorchist ta etnolohiia*, (2), 32–38. <https://doi.org/10.15407/nte2023.02.032> [in Ukrainian].
8. Lyamar, H. M. (2023). Antropolohiia mystetstva ukrainskoho avanhardu pershoi tretyny XX stolittia [Anthropology of Ukrainian avant-garde art of the first third of the 20th century]. (Doctoral dissertation). National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. [in Ukrainian]
9. Mitiakina, O. (2021). Kanivskyi mif Anny Myronovoi [The Kaniv myth of Anna Myronova]. *Obrazotvorche mystetstvo*, (1). [in Ukrainian].
10. Natsionalna akademiia mystetstv Ukrainy. (n.d.). Myronova Hanna Anatoliivna [Hanna Anatoliivna Myronova]. Retrieved from <https://surl.lu/iwltqz> [in Ukrainian].
11. Skliarenko, H. (2018, July 26). Lystia, travy ta luky Anny Myronovoi [Leaves, grasses and meadows of Anna Myronova]. *Chernozem.info*. Retrieved from <https://surl.li/zwedvz> [in Ukrainian].
12. Horbachov, D. (Ed.). (2020). *Ukrainskyi khudozhnii avanhard: Manifesty, publitsystyka, besidy, spohady, lysty* [Ukrainian artistic avant-garde: Manifestos, journalism, conversations, memoirs, letters]. *Dukh i Litera*. [in Ukrainian].
13. Fedoruk, O. K. (2004). Andrii Chebykin – kryla shchedroi dushi [Andrii Chebykin – wings of a generous soul]. *EMMA*. [in Ukrainian].
14. Khomchenko, M. (2021, June 17). Anna Myronova: “Vse u vsesviti maie svii kinets, i vse ne maie kintsia...” [Anna Myronova: “Everything in the universe has an end, and everything has no end...”]. Retrieved from <https://surl.li/cc/yqixdk> [in Ukrainian].
15. *Forbes Ukraina*. (2016). [in Ukrainian].
16. Gardens of Dreams. (n.d.). M17 Contemporary Art Center. Retrieved from <https://surl.li/wsvgor>
17. Karpov, V. V. (2026). Totalitarian art and the art of resistance in Ukraine of the 20th century according to the research of Oleksiy Rohotchenko. *Science Futures*, 2(2), 99–104. <https://doi.org/10.11648/j.scif.20260202.11>
18. Karpov, V. (2024). Theory and practice of pictorial avant-garde in the creation of the Ukrainian artist David Burlyuk. *Studiul Artelor și Culturologie: Istorie, Teorie, Practică*, 1(46), 103–111. <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.1.15>
19. Where the silence is born. Anna Myronova. (n.d.). M17 Contemporary Art Center. Retrieved from <https://surl.lt/nughgv>

Дата першого надходження статті до видання: 15.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 12.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 01.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

Козік Вадим Вікторович,

старший викладач кафедри дизайну
Державного торгово-економічного університету
ORCID ID: 0000-0002-8768-741X
v.kozik@knute.edu.ua

СИНЕРГІЯ ПЛАСТИЧНОЇ АНАТОМІЇ ТА АКАДЕМІЧНОГО РИСУНКУ ЯК БАЗА ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ ДИЗАЙНЕРІВ

У статті розглянуто проблему фундаментальної художньої підготовки дизайнерів у сучасній системі мистецької освіти з акцентом на синергію пластичної анатомії та академічного рисунку. Актуальність дослідження зумовлена тенденціями скорочення академічних дисциплін у навчальних програмах дизайнерських спеціальностей та переорієнтацією освітнього процесу на цифрові інструменти, що часто відбувається на шкоду розвитку просторового мислення, конструктивного бачення форми та пластичної виразності. У цьому контексті академічний рисунок і пластична анатомія розглядаються не як ізольовані навчальні предмети, а як взаємопов'язані складові єдиної методологічної системи професійної підготовки дизайнера.

Метою статті є обґрунтування ролі синергії пластичної анатомії та академічного рисунку як бази формування художньо-професійних компетентностей дизайнерів. У дослідженні застосовано методи теоретичного аналізу наукових і методичних джерел, узагальнення педагогічного досвіду, порівняльного аналізу навчальних програм та спостереження за результатами практичної підготовки студентів дизайнерських спеціальностей.

У результаті дослідження доведено, що академічний рисунок формує здатність до конструктивного мислення, аналізу пропорцій, просторових взаємозв'язків та закономірностей побудови форми, тоді як пластична анатомія забезпечує глибоке розуміння внутрішньої структури людського тіла, логіки руху, напруження та взаємодії м'язових мас. Їх поєднання сприяє формуванню цілісного художнього бачення, необхідного для створення переконливих дизайнерських образів у графічному дизайні, ілюстрації, анімації, персонажному та цифровому дизайні.

Зроблено висновок, що синергія пластичної анатомії та академічного рисунку є фундаментальною основою професійної підготовки дизайнерів, оскільки забезпечує баланс між теоретичними знаннями та практичними навичками, сприяє розвитку візуальної культури й підвищує якість дизайнерських проєктів. Матеріали статті можуть бути використані у вдосконаленні навчальних програм мистецьких і дизайнерських спеціальностей.

Ключові слова: академічний рисунок, пластична анатомія, дизайнерська освіта, професійна підготовка, художнє мислення, візуальна культура.

Kozik Vadym. SYNERGY OF PLASTIC ANATOMY AND ACADEMIC DRAWING AS THE BASIS OF PROFESSIONAL TRAINING OF DESIGNERS

The article examines the problem of fundamental artistic training of designers within the contemporary system of art education, with a particular focus on the synergy of plastic anatomy and academic drawing. The relevance of the study is determined by current trends toward reducing academic disciplines in design curricula and the increasing emphasis on digital tools, often at the expense of developing spatial thinking, constructive perception of form, and plastic expressiveness. In this context, academic drawing and plastic anatomy are considered not as separate subjects, but as interrelated components of a unified methodological system for professional designer training.

The purpose of the article is to substantiate the role of the synergy between plastic anatomy and academic drawing as the basis for forming artistic and professional competencies of designers. The research employs methods of theoretical analysis of scientific and methodological sources, generalization of pedagogical experience, comparative analysis of educational programs, and observation of practical training outcomes of design students.

The study demonstrates that academic drawing develops constructive thinking, the ability to analyze proportions, spatial relationships, and principles of form construction, while plastic anatomy provides a deep understanding of the internal structure of the human body, the logic of movement, tension, and interaction of muscle masses. Their

combination contributes to the formation of holistic artistic vision, which is essential for creating convincing design images in graphic design, illustration, animation, character design, and digital media.

The conclusions emphasize that the synergy of plastic anatomy and academic drawing constitutes a fundamental basis for professional training of designers, ensuring a balance between theoretical knowledge and practical skills, fostering visual culture, and enhancing the quality of design projects. The findings of the study can be applied to improving curricula for art and design education programs.

Key words: *academic drawing, plastic anatomy, design education, professional training, artistic thinking, visual culture.*

Вступ. Сучасна система дизайнерської освіти перебуває в умовах активної трансформації, зумовленої стрімким розвитком цифрових технологій, розширенням сфери візуальних комунікацій та зміною професійних вимог до фахівців у галузі дизайну. Дизайнер сьогодні працює в багатовимірному візуальному середовищі, де поєднуються традиційні художні засоби, цифрові інструменти, мультимедійні платформи та інтерактивні формати. У цьому контексті актуалізується проблема збереження й пересмислення фундаментальної художньої підготовки дизайнерів, яка традиційно ґрунтується на академічному рисунку та пластичній анатомії [1, с. 12–18; 7, с. 247–249].

В останні десятиліття в навчальних програмах дизайнерських спеціальностей спостерігається тенденція до скорочення обсягу академічних дисциплін і переорієнтації освітнього процесу на цифрові технології та прикладні навички. Попри їх необхідність, домінування цифрових інструментів часто відбувається на шкоду розвитку базових художніх компетентностей. Дослідники наголошують, що це призводить до зниження рівня просторового мислення, конструктивного аналізу форми та пластичної виразності, які є фундаментальними складовими професійної культури дизайнера [2, с. 106–108; 3, с. 284–287].

У цьому аспекті академічний рисунок виступає базовою дисципліною художньо-дизайнерської освіти, виконуючи не лише навчальну, а й методологічну функцію. Він формує здатність до конструктивного мислення, аналізу пропорцій, просторових взаємозв'язків і закономірностей побудови форми, а також сприяє засвоєнню принципів композиції, ритму та рівноваги, універсальних для різних видів дизайнерської діяльності [7, с. 248–250; 6, с. 58–62].

Водночас пластична анатомія забезпечує глибоке розуміння внутрішньої структури людського тіла, логіки руху та взаємодії м'язових мас. Для дизайнера ці знання є важливими не лише в академічному рисунку, а й у графічному, ілюстративному, анімаційному, персонажному та цифровому дизайні, де антропоморфні образи часто відіграють ключову роль. Пластична анатомія дозволяє перейти від поверхневого копіювання до усвідомленого художнього моделювання форми [8, с. 45–47; 11, с. 14–21].

У наукових дослідженнях підкреслюється, що поєднання академічного рисунку та пластичної анатомії формує цілісне художнє бачення, засноване на усвідомленні конструктивної та пластичної природи форми. Це забезпечує здатність до творчої трансформації, стилізації та адаптації образів до різних дизайнерських завдань без втрати анатомічної логіки й пластичної переконливості [9, с. 120–125; 12, с. 9–15].

Особливої актуальності ця проблема набуває в сучасних напрямках дизайну – графічному, ілюстративному, анімаційному, персонажному та цифровому, де дизайнеру необхідно поєднувати технічні навички з розвиненим художнім мисленням і відчуттям динаміки форми. Саме синергія пластичної анатомії та академічного рисунку створює підґрунтя для формування таких компетентностей [4, с. 230–234; 10, с. 105–108].

Попри значну кількість наукових праць, присвячених проблемам академічної художньої освіти, питання синергії пластичної анатомії та академічного рисунку як єдиної методологічної основи професійної підготовки дизайнерів залишається недостатньо систематизованим. Це зумовлює необхідність комплексного наукового осмислення

проблеми з урахуванням сучасних освітніх викликів і потреб формування високого рівня візуальної культури майбутніх фахівців [2, с. 109–111; 5, с. 47–49].

Матеріали та метод. Матеріалами дослідження слугували наукові публікації з проблем академічної художньої освіти, методики викладання академічного рисунку та пластичної анатомії, а також навчально-методичні посібники з образотворчого мистецтва й дизайну. Зокрема, було проаналізовано праці, присвячені питанням розвитку академічної школи в сучасних умовах мистецької освіти, трансформації навчальних програм дизайнерських спеціальностей та ролі фундаментальних дисциплін у формуванні професійних компетентностей дизайнерів [1, с. 104–108; 2, с. 281–285; 3, с. 228–232].

Теоретичну основу дослідження становлять положення академічної художньої педагогіки, концепції конструктивного аналізу форми, а також праці з пластичної анатомії, у яких розглядаються закономірності будови людського тіла, принципи взаємодії м'язових мас і логіка руху як основа художньої виразності [8, с. 45–47; 9, с. 118–123; 11, с. 12–18]. Важливе місце в дослідженні посідають також сучасні наукові підходи до дизайнерської освіти, що акцентують увагу на інтеграції академічних і цифрових методів навчання [4, с. 230–233; 10, с. 104–107].

У процесі дослідження було використано комплекс загальнонаукових і спеціальних методів. Метод теоретичного аналізу та синтезу застосовувався для узагальнення наукових поглядів на проблему взаємозв'язку академічного рисунку та пластичної анатомії у професійній підготовці дизайнерів. Порівняльний метод дозволив зіставити підходи до викладання зазначених дисциплін у різних мистецьких і дизайнерських освітніх програмах та виявити тенденції скорочення або трансформації академічної складової навчального процесу [2, с. 286–289; 5, с. 46–48].

Метод педагогічного спостереження використовувався для аналізу результатів практичної підготовки студентів дизайнерських спеціальностей, зокрема рівня

сформованості конструктивного мислення, розуміння пропорцій, просторових взаємозв'язків і пластичної логіки форми. Узагальнення педагогічного досвіду викладачів академічного рисунку та пластичної анатомії дало змогу окреслити ефективні методичні прийоми інтегрованого викладання цих дисциплін [6, с. 59–62; 7, с. 248–250].

Застосування комплексного методологічного підходу забезпечило можливість всебічного аналізу проблеми синергії пластичної анатомії та академічного рисунку як фундаментальної основи професійної підготовки дизайнерів у сучасних умовах мистецької освіти.

Результати дослідження. У ході дослідження встановлено, що системне поєднання академічного рисунку та пластичної анатомії в навчальному процесі дизайнерських спеціальностей істотно впливає на рівень сформованості художньо-професійних компетентностей студентів. Аналіз навчальних програм, робочих навчальних планів і педагогічної практики засвідчив, що студенти, які проходять підготовку з інтегрованим викладанням зазначених дисциплін, демонструють вищий рівень конструктивного мислення, точніше відчуття пропорцій і кращу орієнтацію у просторових взаємозв'язках форми [1, с. 106–108; 7, с. 248–250].

У таких студентів формується здатність до усвідомленого аналізу форми вже на етапі ескізування, що проявляється у правильному визначенні опорних осей, центрів маси, пропорційних співвідношень і загальної конструктивної логіки об'єкта. Це свідчить про перевагу аналітико-синтетичного типу художнього мислення, який є базовим для професійної дизайнерської діяльності.

Результати педагогічного спостереження підтверджують, що академічний рисунок сприяє формуванню навичок аналітичного підходу до побудови форми, умінню працювати з узагальненням, силуетом і конструктивною схемою об'єкта. Студенти, які системно виконують завдання з академічного рисунку, демонструють вищу здатність до виділення головного та узагальнення складних форм без втрати пластичної виразності,

що позитивно позначається на якості дизайнерських рішень у графічному та цифровому середовищі [3, с. 231–234; 10, с. 105–108].

Важливим результатом дослідження є встановлення того факту, що студенти з ґрунтовною академічною підготовкою використовують цифрові інструменти більш усвідомлено, застосовуючи їх не як засіб механічного копіювання, а як інструмент творчого проектування, заснованого на попередньому художньому аналізі. Це підтверджує ефективність цифрових технологій лише за умов наявності міцної академічної основи.

У процесі вивчення пластичної анатомії зафіксовано зростання рівня розуміння внутрішньої логіки людської форми, зокрема закономірностей руху, напруження та взаємодії м'язових мас. Студенти усвідомлюють взаємозв'язок між кістковою основою, м'язовими об'ємами та зовнішнім контуром, що дозволяє уникати формалізму й поверхневості у зображенні фігури людини [8, с. 45–47; 11, с. 14–21].

Ці знання позитивно відобразилися на якості студентських робіт у сфері ілюстрації, персонажного та анімаційного дизайну, де з'являється відчуття руху, динаміки та внутрішнього напруження форми, що значно підвищує художню виразність і комунікативний потенціал дизайнерського образу.

Порівняльний аналіз практичних завдань показав, що за умов відокремленого викладання академічного рисунку та пластичної анатомії спостерігається фрагментарність художнього мислення: рисунок набуває описового характеру, а знання з анатомії залишаються теоретичними. Натомість інтегроване викладання забезпечує формування цілісного бачення форми та простору, в якому конструктивний аналіз поєднується з анатомічним обґрунтуванням [2, с. 287–289; 9, с. 120–125].

Отримані результати підтверджують, що синергія пластичної анатомії та академічного рисунку сприяє підвищенню рівня візуальної культури майбутніх дизайнерів, розвитку здатності до осмисленого

формування та професійного використання як традиційних, так і цифрових засобів проектування. Це позитивно впливає на якість дизайнерських проєктів і рівень готовності випускників до професійної діяльності в сучасному візуальному середовищі [4, с. 232–235; 12, с. 10–15].

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

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

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

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

Література:

1. Брильов С., Глухенький І., Журавльова Н., Кочубей М. Академічна школа в сучасних умовах: стратегії розвитку образотворчого мистецтва та дизайну в мистецьких закладах вищої освіти України. *Українська академія мистецтва*. 2024. № 35. С. 104–112. DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-35-11>
2. Брильов С. В., Кузьмічова В. С., Колесников В. В. Виклики та проблеми сучасної академічної художньої школи після реформи освіти в українських мистецьких ЗВО. *АРТ-платФОРМА*. 2024. Т. 9, № 1. С. 281–303. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.9.2024.281-303>
3. Брильов С. В., Кузьмічова В. С., Колесников В. В. Образотворче мистецтво та дизайн в епоху діджиталізації: тренди, виклики. *АРТ-платФОРМА*. 2024. Т. 10, № 2. С. 228–241. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.228-241>
4. Даниленко В. Я. Дизайн : підручник. Харків : ХДАДМ, 2017. 320 с.
5. Карась Г. В. Художня освіта в Україні: традиції та сучасні тенденції. *Мистецтвознавчі записки*. 2019. № 35. С. 45–53.
6. Касьян Т., Вакуленко О. Академічний рисунок як основа підготовки фахівців з графічного дизайну. *Вісник Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького*. 2023. № 4. С. 45–51. DOI: <https://doi.org/10.31651/2524-2660-2023-4-45-51>
7. Майстренко-Вакуленко Ю. І. Академічний рисунок в художніх освітніх закладах України: історія становлення та проблеми сучасності. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. 2012. Вип. 7. С. 247–251.
8. Bammes G. *Figürliches Gestalten*. München : Urania Verlag, 1985. 340 S.
9. Brylov S., Glukhenkij I., Kochubei M. Visual arts in the professional training of a designer: the importance of drawing, painting, and sculpture. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*. 2025. No. 2. P. 104–112. DOI: <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2025-2-13>
10. Goldfinger E. *Human Anatomy for Artists: The Elements of Form*. Oxford : Oxford University Press, 2012. 384 p.
11. Hogarth B. *Dynamic Anatomy*. New York : Watson-Guptill, 2003. 224 p.
12. McLean K. *Figure Drawing: Design and Invention*. Los Angeles : Design Studio Press, 2010. 176 p.
13. Pipes A. *Foundations of Art and Design*. London : Laurence King Publishing, 2018. 184 p.

References:

1. Brylov, S., Glukhenkij, I., Zhuravlova, N., & Kochubei, M. (2024). Akademichna shkola v suchasnykh umovakh: stratehii rozvytku obrazotvorchoho mystetstva ta dyzainu v mystetskykh zakladakh vyshchoi osvity Ukrainy [Academic school in modern conditions: Strategies for the development of fine arts and design in higher art education institutions of Ukraine]. *Ukrainian Academy of Art*, 35, 104–112. <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2024-35-11> [in Ukrainian]
2. Brylov, S. V., Kuzmichova, V. S., & Kolesnikov, V. V. (2024). Vyklyky ta problemy suchasnoi akademichnoi khudozhnoi shkoly pislia reformy osvity v ukrainskykh mystetskykh ZVO [Challenges and problems of the contemporary academic art school after education reform in Ukrainian art higher education institutions]. *ART-platFORMA*, 9(1), 281–303. <https://doi.org/10.51209/platform.1.9.2024.281-303> [in Ukrainian]
3. Brylov, S. V., Kuzmichova, V. S., & Kolesnikov, V. V. (2024). Obrazotvorche mystetstvo ta dyzain v epokhu didzhytalizatsii: trendy, vyklyky [Visual arts and design in the digital age: Trends and challenges]. *ART-platFORMA*, 10(2), 228–241. <https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.228-241> [in Ukrainian]
4. Danylenko, V. Ya. (2017). *Dyzain* [Design]. Kharkiv: KhSADA [in Ukrainian].
5. Karas, H. V. (2019). Art education in Ukraine: Traditions and modern trends. *Mystetstvovnavchi zapysky*, 35, 45–53 [in Ukrainian].
6. Kasian, T., & Vakulenko, O. (2023). Akademichni rysunok yak osnova pidhotovky fakhivtsiv z hrafichnoho dyzainu [Academic drawing as the basis for training specialists in graphic design]. *Bulletin of Bohdan Khmelnytsky National University of Cherkasy*, 4, 45–51. <https://doi.org/10.31651/2524-2660-2023-4-45-51> [in Ukrainian]
7. Maystrenko-Vakulenko, Y. I. (2012). Akademichni rysunok v khudozhnikh osvitnikh zakladakh Ukrainy: istoriia stanovlennia ta problemy suchasnosti [Academic drawing in art educational institutions of Ukraine: History of establishment and contemporary problems]. *Suchasni problemy khudozhnoi osvity v Ukraini*, 7, 247–251 [in Ukrainian].
8. Bammes, G. (1985). *Figürliches Gestalten*. München: Urania Verlag.
9. Brylov, S., Glukhenkij, I., & Kochubei, M. (2025). Visual arts in the professional training of a designer: The importance of drawing, painting, and sculpture. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, 2, 104–112. <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2025-2-13>.

10. Goldfinger, E. (2012). Human anatomy for artists: The elements of form. Oxford: Oxford University Press.
11. Hogarth, W. (2003). Dynamic anatomy. New York, NY: Watson-Guptill.
12. McLean, K. (2010). Figure drawing: Design and invention. Los Angeles, CA: Design Studio Press.
13. Pipes, A. (2018). Foundations of art and design. London: Laurence King Publishing.

Дата першого надходження статті до видання: 21.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 13.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 01.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 7.05.4

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.1.17>

Колесник Наталія Євгенівна,

кандидат педагогічних наук, доцент,

доцент кафедри образотворчого мистецтва та дизайну

Житомирського державного університету імені Івана Франка

ORCID ID: 0000-0001-9384-9369

kolesnik@zu.edu.ua

ВІД ОРНАМЕНТУ ДО АЙДЕНТИКИ: ТРАНСФОРМАЦІЯ НАРОДНИХ МОТИВІВ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ДИЗАЙНІ

У статті досліджується процес трансформації українських народних орнаментальних мотивів у сучасну дизайн-айдентіку в контексті розвитку графічного дизайну та візуальних комунікацій. Акцентовано увагу на орнаменті як носії культурного коду, що зберігає символічні, естетичні та світоглядні смисли й водночас набуває нових форм у сучасних дизайнерських практиках. Розкрито особливості адаптації традиційних етномотивів до актуальних композиційних, типографічних і технологічних рішень, характерних для сучасного українського дизайну. У роботі проаналізовано наукові підходи до трактування поняття етнодизайну, визначено його роль у формуванні національної візуальної ідентичності в умовах глобалізації. Обґрунтовано доцільність інтеграції народних мотивів у дизайн-айдентіку як засобу культурної репрезентації та збереження нематеріальної спадщини. Особливу увагу приділено освітньому аспекту проблеми – підготовці майбутніх дизайнерів у закладах вищої освіти. Практичну частину дослідження реалізовано на прикладі навчального дизайнерського проєкту – створення авторського календаря «Календар як культурний артефакт: вивчення народних свят України через призму етнодизайну», виконаного в межах практичних та лабораторних занять здобувачами освітньо-професійної програми «Графічний дизайн». Описано етапи проєктування, цифрову інтерпретацію етномотивів, розробку векторних орнаментальних елементів, типографіки та модульних сіток із використанням сучасного програмного забезпечення. Зроблено висновок, що поєднання традиційного орнаменту з цифровими технологіями сприяє формуванню цілісної сучасної айдентики та підвищує рівень професійної підготовки майбутніх дизайнерів. Отримані результати можуть бути використані в освітньому процесі та практиці графічного дизайну.

Ключові слова: етнодизайн, народний орнамент, айдентика, графічний дизайн, візуальні комунікації, культурний код.

Kolesnyk Nataliia. FROM ORNAMENT TO IDENTITY: THE TRANSFORMATION OF FOLK MOTIFS IN CONTEMPORARY UKRAINIAN DESIGN

The article examines the process of transforming Ukrainian folk ornamental motifs into contemporary design identity within the context of the development of graphic design and visual communications. Emphasis is placed on ornament as a bearer of cultural code that preserves symbolic, aesthetic, and worldview meanings while simultaneously acquiring new forms in modern design practices. The specifics of adapting traditional ethnomotifs to current compositional, typographic, and technological solutions characteristic of contemporary Ukrainian design are revealed. The study analyzes scholarly approaches to interpreting the concept of ethnodesign and defines its role in shaping national visual identity under conditions of globalization. The relevance of integrating folk motifs into design identity as a means of cultural representation and preservation of intangible heritage is substantiated. Special attention is paid to the educational aspect of the issue, namely the training of future designers in higher education institutions. The practical part of the research is implemented through the example of an educational design project—the creation of an original calendar entitled “Calendar as a Cultural Artifact: Exploring Ukrainian Folk Holidays through the Prism of Ethnodesign”, developed during practical and laboratory classes by students of the Educational and Professional Program “Graphic Design.” The stages of design development, digital interpretation of ethnomotifs, creation of vector ornamental elements, typography, and modular grids using modern software tools are described. It is concluded that the combination of traditional ornament with digital technologies contributes to the formation of a coherent contemporary design identity and enhances the level of professional training of future designers. The obtained results can be applied in the educational process and in graphic design practice.

Key words: ethnodesign, folk ornament, identity, graphic design, visual communications, cultural code.

Вступ. Сучасний український дизайн перебуває в активному процесі переосмислення національної культурної спадщини, зокрема традиційного орнаменту як носія символічних, естетичних і світоглядних смислів. В умовах глобалізації та інтенсифікації візуальних комунікацій зростає потреба у формуванні впізнаваної національної ідентичності, здатної поєднувати історичну тяглість із актуальними дизайнерськими практиками. Саме тому трансформація народних мотивів у сучасні графічні рішення набуває особливої актуальності та потребує ґрунтовного наукового осмислення.

Український орнамент традиційно виконував не лише декоративну, а й знакову, комунікативну та оберегову функції. У сучасному дизайні він трансформується в елемент візуальної ідентичності, зберігаючи культурний код, але набуваючи нових форм, масштабів і способів подачі. Такі трансформації відбуваються у графічному дизайні, брендингу, дизайні візуальних комунікацій, цифрових і поліграфічних проєктах, де орнаментальні мотиви інтегруються в сучасні композиційні та типографічні системи [7].

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю системного аналізу механізмів адаптації народних мотивів до вимог сучасного дизайну, а також потребою підготовки майбутніх дизайнерів, здатних професійно працювати з етнокультурною спадщиною в межах актуальних візуальних практик. Особливе значення це питання має у процесі фахової підготовки здобувачів вищої освіти за освітньо-професійною програмою «Графічний дизайн», де поєднання традиційних художніх принципів і цифрових технологій є ключовим чинником формування професійних компетентностей.

Метою статті є дослідження процесу трансформації українських народних орнаментальних мотивів у сучасну дизайн-айдентіку та обґрунтування можливостей їх практичного застосування у графічному дизайні на прикладі навчального дизайнерського проєкту. Для досягнення поставленої мети в роботі використано методи аналізу наукових і мистецтвознавчих джерел,

порівняльного аналізу традиційних і сучасних візуальних форм, а також проєктний метод, реалізований у процесі створення дизайн-концепції календаря.

Практичне значення дослідження полягає в можливості використання отриманих результатів у освітньому процесі закладів вищої освіти мистецького спрямування, а також у проєктній діяльності дизайнерів, орієнтованих на формування сучасної української візуальної ідентичності.

На думку вчених Мосендз О.О., Касьяненко К.М., Красильникової І.В. національні мотиви в дизайні є одним з основних елементів, що відображають культурну ідентичність народу та слугують потужним інструментом комунікації на міжнародній арені. У сучасному світі, де глобалізація та технологічний прогрес формують нові естетичні пріоритети, звернення до національних мотивів набуває нового сенсу. Воно стає не лише способом збереження культурної спадщини, але й засобом адаптації локальних особливостей до вимог глобальних трендів. Такий підхід забезпечує культурний діалог, створює унікальні дизайнерські рішення та посилює міжнародну впізнаваність брендів [3, с. 98].

Професор Вовк М.П. зазначає, що особлива увага приділяється обміну досвідом між поколіннями та інтеграції української педагогічної спадщини в глобальний освітній контекст, що є основою для формування глибокого розуміння внеску українських освітян у розвиток світової культури, мистецтва, освіти і науки [2, с. 57].

Наукові дослідження Сиваш І.О. засвідчують, що явище етнодизайну нині наявне в різних сферах життя людини, адже все більше дизайнерів переосмислюють народні мистецькі традиції та застосовують їх у своїх роботах. Пошук національної ідентичності, продовження формування національного стилю і рефлексія на суспільну потребу в самоідентифікації спонукає митців звертатись до народних ремесел як до витоків дизайну. Вироби з етнічними національними мотивами є продуктом, що не лише відповідає потребі в національному на внутрішньому ринку, а й дає змогу гідно представити

український дизайн, українську культуру за кордоном [6, с. 120]. Петровська Ю.Р. відзначає, що зростає інтерес до використання декоративних елементів, що відображають історичні та культурні особливості окремих регіонів [5, с. 166].

У наукових дослідженнях Васильєва О.С., Тюрменко К.О. зазначено, що в українській традиції орнамент виступає як сакрально-символічна система, що зберігає коди етнічної пам'яті. Його вивчення має міждисциплінарний характер і поєднує підходи археології, етнології, мистецтвознавства, культурології та дизайну [1, с. 146]. Сучасні дизайн-практики на основі українського орнаменту демонструють успішну адаптацію архетипних символів до потреб сучасного візуального мистецтва та комерційного дизайну. Орнаментальні мотиви стають частиною брендингу державних і приватних ініціатив. Таке переосмислення сприяє створенню нової національної айдентики – поєднання традиційної символіки з глобальними формами комунікації [1, с. 148].

На думку вченої Паньок Т.В., етнодизайн інтегрує національні традиції та символіку в процес художнього пізнання. Його художньо-образна природа зумовлює здатність відображати національні символи, культурні архетипи й традиційні естетичні коди, спираючись при цьому на емоційну сферу людини та пошук універсальних інтерпретаційних моделей [4].

Матеріали та метод. Матеріалами дослідження стали зразки українського народного орнаменту, елементи традиційної символіки календарно-обрядового циклу, візуальні джерела декоративно-прикладного мистецтва, а також сучасні зразки графічного дизайну й айдентики з використанням етномотивів. У статті також використано навчально-методичні матеріали освітніх компонентів «Комп'ютерна графіка», «Декоративно-прикладне мистецтво та етнодизайн», «Дизайн поліграфічної продукції та упаковки», «Дизайн візуальних комунікацій», що реалізуються в межах освітньо-професійної програми «Графічний дизайн» Житомирського державного університету імені Івана Франка.

Емпіричною базою дослідження став процес виконання лабораторних і практичних завдань здобувачами вищої освіти, зокрема розробка авторського дизайн-проекту календаря як культурного артефакту. До матеріалів також належить створений графічний продукт – настінний календар на 2025 рік.

У дослідженні застосовано комплекс загальнонаукових і спеціальних методів. Метод теоретичного аналізу та узагальнення використано для опрацювання наукових праць з теорії дизайну, мистецтвознавства, етнодизайну та візуальної культури. Історико-культурний метод дав змогу простежити еволюцію українського орнаменту та його функціонування в традиційній культурі. Ключовим у роботі став проєктний метод, реалізований у процесі створення календаря, що передбачав послідовні етапи концептуального проєктування, художньо-композиційного аналізу, розробки візуальної айдентики та цифрової реалізації дизайн-рішення. Для опрацювання графічних елементів застосовувалися методи композиційного аналізу, стилізації, символічної інтерпретації та модульного проєктування.

Цифрова реалізація проєкту здійснювалася з використанням професійного програмного забезпечення Adobe Illustrator, Adobe Photoshop та Adobe InDesign, що дало змогу поєднати векторну й растрову графіку, типографіку та верстку в єдину цілісну систему. Застосування цифрових технологій забезпечило адаптацію традиційних народних мотивів до сучасних вимог графічного дизайну та візуальних комунікацій.

Таким чином, використані матеріали й методи дозволили комплексно дослідити процес трансформації народного орнаменту в елементи сучасної дизайн-айдентики та підтвердити ефективність інтеграції етнокультурних компонентів у професійну підготовку майбутніх дизайнерів.

Результати. Аналіз матеріалів засвідчив, що український етнодизайн розвивається у напрямі гармонійного поєднання традиційних символів із сучасними візуальними рішеннями, у сучасному дизайні набуває нових комунікативних функцій – стає

складником айдентики, брендингу та цифрової візуальної культури.

Результати дослідження показують, що характерною рисою сучасного українського дизайну є переосмислення етнокультурних мотивів через призму мінімалізму, модульності та символічної узагальненості. Традиційні етноелементи – геометричні візерунки, стилізовані рослинні та зооморфні форми – активно інтегруються в логотипи, шрифтові композиції, пакування продукції, предметний дизайн і цифрові інтерфейси.

Виявлено, що використання етномотивів у сучасній айдентиці сприяє формуванню впізнаваного національного стилю, водночас створюючи можливість для міжнародного позиціонування українських брендів. Етнодизайн у цьому контексті постає не лише як збереження традиції, а як творчий метод переосмислення культурної спадщини в нових формах – від графічного знака до візуальних концепцій мультимедійних продуктів.

Інтеграція етнічних мотивів у сучасний український дизайн демонструє широкий спектр підходів, спрямованих на збереження національної ідентичності та її адаптацію до глобальних тенденцій. Особливу увагу привертають використання етностилю, переосмислення традиційних символів

у сучасному контексті та їхнє поєднання з новітніми технологіями [3, с. 100].

У процесі реалізації освітньо-професійної програми «Графічний дизайн» у Житомирському державному університеті імені Івана Франка під час лабораторних занять здобувачі вищої освіти опановують низку освітніх компонентів, зокрема «Комп'ютерна графіка», «Декоративно-прикладне мистецтво та етнодизайн», «Дизайн візуальних комунікацій», «Дизайн поліграфічної продукції та упаковки», які спрямовані на формування професійних проєктних, художньо-композиційних і технологічних компетентностей майбутніх дизайнерів.

Практична реалізація набутих знань і вмінь здійснюється шляхом виконання комплексних навчальних завдань, одним із яких є створення авторського дизайнерського продукту. Показовим прикладом такої роботи є розробка дизайн-проєкту календаря «Календар як культурний артефакт: вивчення народних свят України через призму етнодизайну» (автор дизайн-концепції: Сміхнова А.С., здобувач першого (бакалаврського) рівня ОП «Графічний дизайн», керівник: Колесник Н.Є.), що демонструє інтеграцію традиційних народних мотивів у сучасну візуальну айдентику (рис. 1).

Під час практичних занять з освітньої компоненти «Декоративно-прикладне мистецтво



Рис. 1. Візуалізація календаря «Календар як культурний артефакт: вивчення народних свят України через призму етнодизайну»

та етнодизайн» здобувачі здійснюють аналіз українських народних свят, календарно-обрядової символіки, орнаментальних структур і традиційної колористики. Отримані результати стають основою для формування концепції дизайн-проєкту, у якій народний орнамент розглядається як носій культурного коду та засіб візуальної комунікації.

У межах вивчення освітньої компоненти «Комп'ютерна графіка» студенти безпосередньо виконують цифрову інтерпретацію етномотивів, створюють векторні орнаментальні елементи, працюють із типографікою та модульними сітками календаря. Для цього використовується професійне програмне забезпечення Adobe Illustrator, що забезпечує точність графічних форм і можливість масштабування, а також Adobe Photoshop – для опрацювання растрових елементів і кольорокорекції (рис. 2).

Під час вивчення дисциплін «Дизайн поліграфічної продукції та упаковки», «Дизайн візуальних комунікацій» відбувається komponування сторінок, зокрема й календаря, формування цілісної айдентики проєкту, узгодження графічних і текстових елементів, а також підготовка макета до поліграфічного відтворення. Фінальне верстання календаря виконується у програмі Adobe InDesign відповідно до вимог сучасного графічного дизайну та друкарських стандартів.

У результаті виконання комплексного завдання створено повноцінний настінний календар на 2025 рік, який поєднує функціональність із художньо-естетичною цінністю. Кожен місяць календаря відображає сезонну специфіку та пов'язані з нею народні традиції, інтерпретовані мовою сучасного дизайну, що сприяє формуванню у здобувачів вищої освіти цілісного розуміння процесу

трансформації народного орнаменту в елементи сучасної айдентики.

Таким чином, на прикладі створення календаря підтверджено ефективність інтеграції освітніх компонентів фахової підготовки в єдиний проєктний процес. Розроблений календар виступає результатом практичної діяльності здобувачів ОП «Графічний дизайн» та наочно демонструє можливість використання етнодизайну як складової сучасних візуальних комунікацій.

У процесі вивчення освітніх компонентів серед здобувачів освітньо-професійної програми «Графічний дизайн» Житомирського державного університету імені Івана Франка було проведено анкетування, спрямоване на виявлення рівня обізнаності студентів щодо українських народних орнаментів та їхнього потенційного використання у сучасному графічному дизайні і айдентичі. У дослідженні взяли участь 120 здобувачів. Серед них 104 осіб (58%) – жіночої статі та 16 осіб (42%) – чоловічої статі, віком від 18 до 25 років.

Результати анкетування показали, що більшість здобувачів (95 осіб, 79%) добре знайомі з українськими народними орнаментами, тоді як 25 осіб (21%) зазначили, що не мають достатніх знань про традиційні мотиви. Значна частина опитаних – 110 осіб (92%) – вважають, що народні мотиви можуть бути успішно інтегровані у сучасний дизайн та айдентичу, тоді як 10 осіб (8%) не поділяють цієї думки.

Щодо сфер застосування народних мотивів, більшість респондентів відзначили графічний дизайн – 48 осіб (40%), далі моду / текстиль – 36 осіб (30%), декоративно-прикладне мистецтво – 24 особи (20%), тоді як архітектурний декор обрали 12 осіб (10%).



Рис. 2. Технологія створення та цифрова інтерпретація етномотивів у дизайні календаря

У питанні щодо стилів інтеграції народних мотивів у сучасний дизайн 70 здобувачів (58%) віддали перевагу мінімалістичному підходу, 30 осіб (25%) – сучасному колажу/ф'юажу, тоді як 20 осіб (17%) обрали традиційні автентичні форми.

Таким чином, результати дослідження свідчать про високий рівень обізнаності здобувачів ОПП «Графічний дизайн» Житомирського державного університету імені Івана Франка щодо українських орнаментів та позитивне ставлення до їхньої трансформації у сучасному дизайні. Найбільш перспективними сферами застосування мотивів є графічний дизайн та мода, а стильові переваги здобувачів схиляються до мінімалістичної та сучасної інтерпретації традиційних форм. Результати дослідження підтверджують, що трансформація народних мотивів у сучасному українському дизайні є показником зрілості національної візуальної культури, яка здатна зберігати автентичність й адаптуватися до тенденцій мистецького простору.

Висновки. Трансформація традиційних елементів у сучасному мистецькому дискурсі є не лише даниною минулому, а й свідченням

творчого осмислення спадщини в умовах глобалізації та цифрової культури. Етнотрансформативний виступає потужним засобом культурної комунікації, що поєднує історичний досвід із новітніми технологіями. Переосмислення народних форм сприяє не тільки збереженню культурного коду нації, але й розвитку сучасної айдентики, у якій традиційна символіка набуває нового значення та функцій.

Таким чином, сучасний український дизайн демонструє здатність до глибокого діалогу між традицією і новаторством. Народний орнамент, інтегрований у дизайн-рішення різних рівнів перетворюється на універсальний інструмент формування національної ідентичності та позитивного культурного іміджу України у світі. Подальші наукові дослідження доцільно зосередити на вивченні особливостей застосування етнотрансформативного дизайну в цифровому середовищі, зокрема в вебдизайні, мультимедіа та брендингу. Перспективним є аналіз впливу трансформованих народних мотивів на сприйняття візуальної айдентики та формування емоційно-ціннісного ставлення до національної культури.

Література:

1. Васильєв О., Тюрменко К. Український орнамент: генеза, історія, розвиток та сучасні практики. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 92, т. 1. С. 143–150. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/92-1-19>.
2. Вовк М. Партнерство у мистецько-педагогічній освіті: досвід цифровізації. *Мистецька освіта: методологія, теорія, практика* : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Київ, 20 лют. 2025 р.) / Київ. держ. акад. декор.-приклад. мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука. Київ, 2025. С. 54–59. URL: <https://kdidpamid.edu.ua/academy/wp-content/uploads/2025/06/zbirnyk-tez-konferencziyi-2025-1.pdf>.
3. Мосендз О., Касьяненко К., Красильникова І. Роль національних мотивів у сучасному українському дизайні та їхній вплив на глобальні тренди. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2025. № 6. С. 97–108. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.12>.
4. Паньок Т. Етнотрансформативний дизайн у системі сучасної дизайн-освіти: український та світовий досвід (на прикладі Китаю). *Педагогічна академія: наукові записки*. Вип. 22. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17156247>.
5. Петровська Ю. Етнічні українські мотиви як джерела інспірації в предметному дизайні. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 84, т. 2. С. 163–171. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/84-2-26>.
6. Сиваш І. О. Етнотрансформативний дизайн – важливий чинник консолідації українського суспільства в умовах війни. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 3. С. 120–123. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2022.266090>.
7. Kolesnyk N., Piddubna O., Polishchuk O., Shostachuk T., Breslavskaya H. Digital art in designing an artistic image. *Ad Alta: Journal of Interdisciplinary Research*. 2022. Vol. 12, № 2. P. 128–133. URL: https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/120231/papers/A_23.pdf

References:

1. Vasyliiev, O., & Tiurmenko, K. (2025). *Ukrainskyi ornament: heneza, istoriia, rozvytok ta suchasni praktyky* [Ukrainian ornament: Genesis, history, development, and contemporary practices]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 92(1), 143–150. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/92-1-19> [in Ukrainian].
2. Vovk, M. (2025). *Partnerstvo u mystetsko-pedahohichnii osviti: dosvid tsyfrovizatsii* [Partnership in art and pedagogical education: Digitalization experience]. *Mystetska osvita: metodolohiia, teoriia, praktyka* [Art education: Methodology, theory, practice] (Proceedings of the International Scientific and Practical Conference, Kyiv, February 20, 2025, pp. 54–59). Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design named after Mykhailo Boichuk. Retrieved from <https://kdidpamid.edu.ua/academy/wp-content/uploads/2025/06/zbirnyk-tez-konferenciyi-2025-1.pdf> [in Ukrainian].
3. Mosendz, O., Kasianenko, K., & Krasyl'nykova, I. (2025). *Rol natsionalnykh motyviv u suchasnomu ukrainskomu dyzaini ta yikhonii vplyv na hlobalni trendy* [The role of national motifs in contemporary Ukrainian design and their influence on global trends]. *Ukrainskyi mystetstvoznavechyi dyskurs*, 6, 97–108. <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.12> [in Ukrainian].
4. Paniok, T. (2025). *Etnodyzain u systemi suchasnoi dyzain-osvity: ukrainskyi ta svitovyi dosvid (na prykladi Kytaiu)* [Ethnodesign in the system of modern design education: Ukrainian and global experience (the case of China)]. *Pedahohichna akademiia: naukovyi zapysky*, 22. <https://doi.org/10.5281/zenodo.17156247> [in Ukrainian].
5. Petrovska, Yu. (2025). *Etnichni ukrainski motyvy yak dzherela inspiratsii v predmetnomu dyzaini* [Ethnic Ukrainian motifs as sources of inspiration in product design]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 84(2), 163–171. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/84-2-26> [in Ukrainian].
6. Syvash, I. O. (2022). *Etnodyzain – vazhlyvyi chynnyk konsolidatsii ukrainskoho suspilstva v umovakh viiny* [Ethnodesign as an important factor in the consolidation of Ukrainian society under wartime conditions]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 3, 120–123. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2022.266090> [in Ukrainian].
7. Kolesnyk, N., Piddubna, O., Polishchuk, O., Shostachuk, T., Breslavska, H. (2022). Digital art in designing an artistic image. *Ad Alta: Journal of Interdisciplinary Research*, 12, 2, 128–133. Retrieved from https://www.magphanumeric.cz/ADALTA/120231/papers/A_23.pdf

Дата першого надходження статті до видання: 16.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 10.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 01.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 72.01:130.2

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.1.18>**Король Володимир Петрович,**

доцент

Київського національного університету будівництва і архітектури

ORCID ID: 0000-0001-5474-5321

korol.vp@knuba.edu.ua

Творонович Ігор Олександрович,

доктор філософії з дизайну, доцент

Київського національного університету будівництва і архітектури

ORCID ID: 0000-0001-9934-2139

igorwork19@gmail.com

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ МИСТЕЦЬКИХ ТЕЧІЙ У ФОРМУВАННІ ІНКЛЮЗИВНОГО СЕРЕДОВИЩА

Метою статті є теоретичне обґрунтування та практичне осмислення ролі художніх засобів авангарду та феноменологічних методів у створенні інклюзивного архітектурно-дизайнерського середовища, де естетична форма сприяє розширенню можливостей соціальної адаптації та психологічного комфорту користувачів.

У статті представлено мистецтвознавче та архітектурне дослідження, присвячене вивченню синергії художніх стратегій авангарду та феноменологічних аспектів у контексті проектування сучасного інклюзивного середовища. Актуальність роботи зумовлена необхідністю подолання суто технічного підходу до інклюзії та переходу до формування емпатичного простору, який враховує розмаїття людського досвіду. Автор аналізує спадщину авангардних течій (зокрема супрематизму, конструктивізму та футуризму) як теоретичний фундамент для переосмислення функціональності та естетики безбар'єрності.

Особлива увага приділяється феноменології сприйняття, де архітектурне середовище розглядається крізь призму сенсорного досвіду користувача. Феноменологічний підхід дозволяє трансформувати простір із пасивного фону на активного учасника соціальної комунікації, де тактильні відчуття, гра світла та акустичні властивості матеріалів стають засобами орієнтації.

Наукова новизна статті полягає в обґрунтуванні того, що естетика авангарду не суперечить вимогам універсального дизайну, а навпаки, надає їм високої художньої якості, знімаючи соціальну стигму з інклюзивних об'єктів. Автор доходить висновку, що поєднання феноменологічного аналізу з інноваційними формами авангарду дозволяє створювати середовище, яке стимулює сенсорний розвиток та забезпечує психологічний комфорт для всіх верств населення. Результати дослідження можуть бути впроваджені у практику сучасного містобудування для створення гармонійного, безпечного та естетично насиченого життєвого простору.

Ключові слова: авангард, супрематизм, інклюзивне середовище, феноменологія простору, універсальний дизайн, архітектурна естетика, безбар'єрність, сенсорне сприйняття, соціальна інтеграція.

Korol Volodymyr, Tvoronovych Ihor. ARTISTIC CHARACTERISTICS OF ARTISTIC MOVEMENTS IN THE FORMATION OF AN INCLUSIVE ENVIRONMENT

The aim of the article is to provide a theoretical substantiation and practical comprehension of the role of avant-garde artistic tools and phenomenological methods in creating an inclusive architectural and design environment, where aesthetic form facilitates the expansion of social adaptation opportunities and the psychological comfort of users.

The article presents a comprehensive art historical and architectural study dedicated to exploring the synergy between avant-garde artistic strategies and phenomenological aspects within the context of designing a modern inclusive environment. The relevance of this work stems from the need to move beyond a purely technical approach to inclusion toward the formation of an empathetic space that accounts for the diversity of human experience. The author analyzes the heritage of avant-garde movements (specifically Suprematism, Constructivism, and Futurism) as a theoretical foundation for reimagining the functionality and aesthetics of accessibility.

Special attention is paid to the phenomenology of perception, where the architectural environment is viewed through the prism of the user's sensory experience. The phenomenological approach allows for the transformation

of space from a passive background into an active participant in social communication, where tactile sensations, the play of light, and the acoustic properties of materials become means of orientation.

The scientific novelty of the article lies in the substantiation that avant-garde aesthetics do not contradict the requirements of universal design; on the contrary, they provide them with high artistic quality, removing social stigma from inclusive objects. The author concludes that combining phenomenological analysis with innovative avant-garde forms allows for the creation of an environment that stimulates sensory development and ensures psychological comfort for all segments of the population. The research results can be implemented in modern urban planning practices to create a harmonious, safe, and aesthetically enriched living space.

Key words: *avant-garde, Suprematism, inclusive environment, phenomenology of space, universal design, architectural aesthetics, accessibility, sensory perception, social integration.*

Вступ. Актуальність цієї теми зумовлена тим, що мистецтво за своєю природою є простором творення смислів, і виключення з цього простору певних груп населення означає їхню символічну невидимість у суспільному дискурсі. Сучасні інклюзивні практики в культурі виходять далеко за межі встановлення пандусів. Вони стосуються запровадження тифлокоментування, аудіодекрипції, сенсорно-дружніх вистав, а головне – залучення людей з інвалідністю як повноправних суб'єктів творчого процесу: художників, кураторів та критиків.

У цій статті розглянемо інклюзію в мистецтві не як адміністративне завдання, а як динамічний процес розширення меж естетичного досвіду. Ми проаналізуємо, як «інша» тілесність та «інше» сприйняття світу збагачують художню мову, деконструюють стереотипи про «норму» та перетворюють мистецький простір на лабораторію соціальної емпатії. Основна увага буде приділена переходу від пасивного споживання культури до активної участі, де інклюзія стає інструментом накопичення культурного капіталу громади та вектором еволюційного розвитку сучасного суспільства.

Аналіз наукового дискурсу навколо інклюзії в мистецтві свідчить про поступовий перехід від «архітектурного» розуміння доступності до «змістовного» залучення. Дослідження цієї проблеми базуються на міждисциплінарному підході, що поєднує мистецтвознавство, феноменологію та Disability Studies (дослідження інвалідності).

Фундаментом для розуміння інклюзії як чуттєвого досвіду є праці Моріса Мерло-Понті, зокрема його «Феноменологія сприйняття», де обґрунтовується роль тілесності

у пізнанні світу [12]. У контексті архітектури та мистецького простору ці ідеї розвиває Югані Палласмаа. У роботі «Очі шкіри» він критикує панування зору в західній культурі та наголошує на важливості тактильності й багатосенсорності, що є ключовим для інклюзивного мистецтва [13].

Переосмислення статусу людини з інвалідністю в мистецтві базується на працях, які сформулювали соціальну модель інвалідності. В арт-середовищі ці ідеї трансформуються у вимогу суб'єктності: людина з інвалідністю розглядається не як пасивний глядач, а як активний творець. Дослідниця Розмарі Гарленд-Томсон у своїх працях аналізує «естетику інвалідності», доводячи, що нетипове тіло пропонує нові візуальні та концептуальні ресурси для сучасного мистецтва [19, с. 117].

В Україні теоретичне осмислення інклюзії в мистецтві активно розвивається паралельно з практичними проектами. Варто відзначити праці таких дослідників та практиків, як Ірина Брушневська, Вікторія Колодяжна, Олена Костюченко та інш. Їхні роботи зосереджені на адаптації культурного контенту.

Матеріали і методи. Попри значну кількість літератури про технічну доступність, спостерігається певний дефіцит досліджень, що аналізують інклюзію як самодостатній естетичний метод. Більшість джерел розглядають інклюзивні практики як «допоміжні», тоді як існує потреба у глибшому вивченні того, як інклюзія змінює саму мову сучасного мистецтва та етику культурних інституцій.

Можна припустити, що краса є вираженням процесу становлення. Форма, що несе у собі певний горизонт футуральності

функцій, який вміщує як можливість виконання існуючих функцій так і закладає можливість тих функцій, яких ще нема у наявному дискурсі, проте ці функції пов'язані із загальнолюдським (есенційним) тим, що залишиться в людині як такий, що завжди буде існувати поки існує людина. Тож що є і буде спільним в усіх людей, які мають різну форму та різний життєвий досвід.

Схожий намір можна побачити у супрематистів та авангардистів. Адже саме вони намагались з'ясувати, що було б вічним у мистецтві. Якщо реалістичне зображення сьогодні популярне завтра ні, матеріали та техніки все це плінне, то форма, колір і тон будуть завжди у живописі, саме тому вони вирішили повернутись до тих простих форм та їх поєднань, які на їх думку були основою, яка була і буде присутня в живописі минулого і майбутнього. Таким чином це може стати прекрасною ілюстрацією того, що універсальний дизайн спробує досягати. Авангард за своєю природою це руйнування бар'єрів і пошук нових форм. В інклюзивному середовищі це проявляється через відкритість та вільне планування. Авангардна відмова від ізольованих кімнат на користь «плаваючого простору» (open space) дозволяє людям на кріслах колісних вільно маневрувати без перешкод у вигляді порогів чи вузьких дверей. Замість фізичних стін авангард пропонує використовувати різні текстири підлоги або світлові сценарії. Це полегшує навігацію для людей із ментальними порушеннями, допомагаючи інтуїтивно зрозуміти функцію кожної зони. Авангардна звичка виділяти ключові елементи стає основою для «дизайну без перешкод», де небезпечні ділянки або входи ідентифікуються миттєво. Супрематизм, заснований Казимиром Малевичем, оперує найпростішими формами (квадрат, коло, лінія) та обмеженою палітрою. В універсальному дизайні це стає системою візуальних кодів. Супрематизм використовує чисті кольори, які по суті існували як у минулому так і у майбутньому. Це також був один із смислів авангарду знайти ті методи та форми, які були б вічними. Так для живопису есенцією буде форма колір

вектор.. Для людей із порушенням зору високий колірний контраст (чорне на білому або жовте на чорному) є золотим стандартом доступності. Супрематична естетика дозволяє зробити такий дизайн стильним, а не лише «лікарняним». Великі кольорові площини допомагають розпізнати об'єкти здалеку. Прості форми супрематизму легко перекладаються у тактильну мову (шрифт Брайля, об'ємні піктограми). Коло може позначати зону відпочинку, а пряма лінія — напрямок руху (тактильні смуги). Супрематизм відсікає зайвий декор. Для людей із розладами аутичного спектра (РАС) це критично важливо, оскільки мінімалістичне середовище зменшує сенсорне перевантаження.

Проте варто пам'ятати, що вираження цього загальнолюдського є однозначними, (якщо жест однозначніший за слово, то з цього є логічний висновок що існує якась однозначна символічна система для всіх людей зрозуміла, яка пов'язана із механіками тіла) але це «однозначне» може у кожному індивіді мати різні втілення, які міститимуть спільні риси.

Результати. Ми бачимо ці прив'язки індивіда до певного методу форми взаємодії, лише тоді, коли існує не можливість адаптуватись або абстрагуватись від конкретики цієї ситуації. Абстрагування зникає від розуміння того що це не можна змінити, що прив'язано до індивіда, коли існує певна однозначність. Навіть людина з інвалідністю іде кудись і має свою сродну працю, яка може бути від неї закрита. Тож варто концентруватись на тому процесі, який утворює або можна апелювати до визначення митця Дж. Агамбена. Митець – людина яка не може не сказати щось [1, с. 50]. Митець з'являється саме виразністю. З такої ситуації можна зробити висновок, що якщо ми виявили на що направлена турбота людини то сама людина стає провідником не інтенцій, що базуються на симпліфікаціях, а власне є провідником через який сама структура місця може бути видимою. Таким чином через такі форми взаємодії може виявлятися і процес інклюзії та можна виявити загальнолюдські есенційні характеристики.

Наприклад Семюел Морзе був визаним і успішним художником-портретистом і навіть заснував Національну академію дизайну у Нью-Йорку. Це була його основна професія і пристрасть. Його мистецька кар'єра вимагала постійних подорожей та довгих розлук з родиною. Коли він був далеко, його дружина захворіла і померла, перш ніж він встиг повернутися. Ця трагічна нездатність до миттєвої комунікації стала потужним емоційним бар'єром. Його гостра потреба перевершити відстань і забезпечити миттєвий зв'язок була сублимована з художнього візуального мистецтва у інженерну комунікацію. Можна помітити певну схожість форми взаємодії живописця та інженера, саме вивчаючи такі збіги форм взаємодії можна виокремити щось спільне, що продукує нові методи впливу. А також варто дослідити місця, що створились під впливом таких втілень форм взаємодії. Ймовірно саме мистецтво примирює позицію реальності та позицію задоволення завдяки простору уяви.

Висновки. Завершуючи аналіз інклюзивних процесів у мистецькому просторі,

ми можемо стверджувати, що інклюзія в культурі пройшла шлях від формальної безбар'єрності до глибокої естетичної та соціальної перебудови. Впровадження інклюзивних практик це не просто «адаптація» для окремих груп, а радикальне розширення естетичного горизонту для всього суспільства. Мистецтво стає багатосенсорним, тілесним та інтерсуб'єктивним, що дозволяє глядачеві глибше відчувати матеріал, форму та емоційний зміст твору. Інклюзія в культурі є стратегічним інструментом накопичення культурного капіталу громади. Через мистецький простір суспільство вчиться сприймати різноманітність не як проблему, а як ресурс. Це сприяє подоланню стигматизації та формуванню середовища радикальної гостинності.

У підсумку, інклюзія у мистецтві це шлях до демократизації смислів. Майбутнє культурних інституцій залежить від їхньої здатності бути відкритими до «іншого» досвіду, адже саме на перетині різних способів сприйняття світу народжуються найбільш актуальні та життєздатні художні форми.

Література:

1. Агамбен Дж. Homo sacer. Суверенна влада і голе життя / пер. з італ. І. Андрущенка. Київ : Стило, 2015. 192 с.
2. Вінчестер Г. Якісні дослідження та їх місце в географії людини. *Якісні методи дослідження в географії людини* / за ред. І. Хейя. Оксфорд : Oxford University Press, 2005. Р. 3–18.
3. Гайдеггер М. Буття і час / пер. з нім. В. Терлецького. Київ : Видавництво Жупанського, 2007. 480 с.
4. Гайдеггер М. Будувати, проживати, мислити. Долання метафізики / пер. з нім. Київ: Дух і Літера, 2019. С. 135–156.
5. Гел Й. Життя серед будівель: використання публічного простору / пер. з англ. М. Ангелової. Київ : Каноні, 2018. 216 с.
6. Гейліген А. Про проектування просторів і простори проектування. *International Journal of Design*. 2014. Vol. 8, № 2. Р. 1–4.
7. Гіденс Е. Улаштування суспільства: Нарис теорії структуризації / пер. з англ. В. Шовкуна. Київ : Основи, 1999. 464 с.
8. Гуссерль Е. Криза європейських наук і трансцендентальна феноменологія: Вступ до феноменологічної філософії / пер. з нім. Харків: Фоліо, 2021. 432 с.
9. Джекобс Д. Смерть і життя великих американських міст / пер. з англ. А. Павлишина. Київ : Наш Формат, 2017. 448 с.
10. Імрі Р. Доступне житло: якість, метод і дизайн. Лондон : Routledge, 2012. 248 с.
11. Мейс Р. Універсальний дизайн: безбар'єрне середовище. *Design for All*. 1985. Vol. 3, № 1. Р. 147–152.
12. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття / пер. з франц. О. Йосипенка. Київ : Український Центр духовної культури, 2001. 552 с.
13. Палласмаа Ю. Очі шкіри. Архітектура і почуття / пер. з англ. О. Форостини. Київ : ArtHuss, 2017. 144 с.
14. Прайзер В., Сміт К. Посібник з універсального дизайну. 2-ге вид. Нью-Йорк : McGraw-Hill Education, 2010. 800 с.

15. Сеннет Р. Будувати і жити. Етика для міста / пер. з англ. О. Стукала. Київ : ArtHuss, 2019. 368 с.
16. Штайнфельд Е., Данфорд С. Вимірювання сприятливого середовища. *Сприятливе середовище*. Нью-Йорк : Kluwer Academic, 1999. Р. 11–34.
17. Штайнфельд Е., Мейзел Г. Універсальний дизайн: Створення інклюзивного середовища. Київ : Основи, 2014. 384 с.
18. Robert Steuteville, 25 Great Ideas that Shaped New Urbanism: CNU: 2019, 204 p.
19. Garland-Thomson R. Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature. New York : Columbia University Press, 1997. 200 p.

References:

1. Agamben, G. (2015). *Homo sacer. Suverenna vlada i hole zhyttia* [Homo sacer. Sovereign power and bare life] (I. Andrushchenko, Trans.). Stylos. [in Ukrainian].
2. Winchester, H. (2005). *Yakisni doslidzhennia ta yikh mistse v heohrafi liudyny. Yakisni metody doslidzhennia v heohrafi liudyny* [Qualitative research and its place in human geography. Qualitative research methods in human geography] (I. Hay, Ed.). Oxford University Press. [in Ukrainian].
3. Heidegger, M. (2007). *Buttia i chas* [Being and time] (V. Terletskyi, Trans.). Vydavnytstvo Zhupanskohe. (Original work published 1927). [in Ukrainian].
4. Heidegger, M. (2019). Buduvaty, prozhyvaty, myslyty [Building, dwelling, thinking]. In *Dolannia metafizyky* [Overcoming metaphysics] (pp. 135–156). Dukh i Litera. (Original work published 1951). [in Ukrainian].
5. Gehl, J. (2018). *Zhyttia sered budivel: vykorystannia publichnoho prostoru* [Life between buildings: Using public space] (M. Anhelova, Trans.). Kanonir. (Original work published 1971). [in Ukrainian].
6. Heylighen, A. (2014). Pro proektuvannia prostoriv i prostory proektuvannia [About designing spaces and spaces of design]. *International Journal of Design*, 8(2), 1–4. [in Ukrainian].
7. Giddens, A. (1999). *Ulashtuvannia suspilstva: Narys teorii strukturatsii* [The constitution of society: Outline of the theory of structuration] (V. Shovkun, Trans.). Osnovy. (Original work published 1984). [in Ukrainian].
8. Husserl, E. (2021). *Kryza yevropeiskykh nauk i transtsendentalna fenomenolohiia: Vstup do fenomenolohichnoi filosofii* [The crisis of European sciences and transcendental phenomenology: An introduction to phenomenological philosophy]. Folio. (Original work published 1936). [in Ukrainian].
9. Jacobs, J. (2017). *Smert i zhyttia velykykh amerykanskykh mist* [The death and life of great American cities] (A. Pavlyshyn, Trans.). Nash Format. (Original work published 1961). [in Ukrainian].
10. Imrie, R. (2012). *Dostupne zhytlo: yakist, metod i dyzain* [Accessible housing: Quality, method and design]. Routledge. [in Ukrainian].
11. Mace, R. (1985). Universalnyi dyzain: bezbarier ne seredovyshe [Universal design: Barrier-free environment]. *Design for All*, 3(1), 147–152. [in Ukrainian].
12. Merleau-Ponty, M. (2001). *Fenomenolohiia spryiniattia* [Phenomenology of perception] (O. Yosypenko, Trans.). Ukrainskyi Tsentр dukhovnoi kultury. (Original work published 1945). [in Ukrainian].
13. Pallasmaa, J. (2017). *Ochi shkiry. Arkhitektura i pochuttia* [The eyes of the skin: Architecture and the senses] (O. Forostyna, Trans.). ArtHuss. (Original work published 1996). [in Ukrainian].
14. Preiser, W., & Smith, K. (2010). *Posibnyk z universalnoho dyzainu* [Universal design handbook] (2nd ed.). McGraw-Hill Education. [in Ukrainian].
15. Sennett, R. (2019). *Buduvaty i zhyty. Etyka dlia mista* [Building and dwelling: Ethics for the city] (O. Stukalo, Trans.). ArtHuss. (Original work published 2018). [in Ukrainian].
16. Steinfeld, E., & Danford, G. S. (1999). Vymiriuvannia spryiatlyvoho seredovyshe [Measuring enabling environments]. *Enabling environments* (pp. 11–34). Kluwer Academic. [in Ukrainian].
17. Steinfeld, E., & Maisel, J. (2014). *Universalnyi dyzain: Stvorennia inkliuzyvnoho seredovyshe* [Universal design: Creating inclusive environments]. Osnovy. (Original work published 2012). [in Ukrainian].
18. Robert Steuteville, 25 Great Ideas that Shaped New Urbanism: CNU: 2019, 204 p.
19. Garland-Thomson R. Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature. New York : Columbia University Press, 1997. 200 p.

Дата першого надходження статті до видання: 15.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 10.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 01.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 378.147.227

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.1.19>

Кравченко Андрій Володимирович,

кандидат фізико-математичних наук,
декан факультету дизайну
Арт академії сучасного мистецтва імені Сальвадора Далі
ORCID ID: 0000-0002-4207-6789
kravchenko.a.v.2015@gmail.com

Денисенко Людмила Іванівна,

кандидат педагогічних наук,
старший науковий співробітник,
доцент кафедри дизайну
Арт академії сучасного мистецтва імені Сальвадора Далі
ORCID ID: 0000-0003-4592-5827
dludmila133@gmail.com

Гнатюк Ігор Євгенович,

кандидат фізико-математичних наук, доцент,
завідувач кафедри дизайну
Арт академії сучасного мистецтва імені Сальвадора Далі
igorgnatiuk@gmail.com

ГЕОМЕТРИЧНІ ПЕРЕТВОРЕННЯ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ КОМПОЗИЦІЇ

Метою статті є розкриття методичних прийомів роботи з геометричними перетвореннями у процесі навчання композиції майбутніх графічних дизайнерів. Обґрунтована доцільність включення різних геометричних перетворень в композиційний аналіз об'єктів дизайну. Акцентовано увагу на важливість урахування рівня знань студентів про геометричні перетворення, сформованих умінь та практичних навичок з геометричних побудов.

Обґрунтовано доцільність використання аналітико-структурних, візуально-мотиваційних, варіативно-перебірних, проблемно-творчих, візуально-асоціативних, експериментальних та рефлексивно-оцінних методичних прийомів у процесі навчання студентів композиції із застосуванням різних видів геометричних перетворень. Вказано, що аналітико-структурні методи спрямовані на навчання студентів самостійно виконувати композиційний аналіз зразків різноманітних об'єктів дизайну. Візуально-мотиваційні методи забезпечують високий рівень вмотивованості навчальної діяльності майбутніх дизайнерів. Зазначено, що вагоме місце у навчанні композиції відведено варіативно-перебірним прийомам роботи, зокрема розробці студентами серії композицій на одну тему із варіюванням вихідних даних. Доведено важливість проблемно-творчих методичних прийомів роботи із застосування різних геометричних перетворень та їх поєднань у процесі виконання практичних завдань на композиційну побудову та декомпозицію. Для максимального стимулювання творчості було використано візуально-асоціативні та експериментальні методичні прийоми. З метою навчання різних видів аналізу та самоаналізу було впроваджено рефлексивно-оціночні прийоми.

Доведено, що систематичне застосування геометричних перетворень з використанням низки вказаних методичних прийомів на заняттях з композиції сприяє формуванню професійних компетентностей майбутніх дизайнерів, цілісному баченню ними композиції, умінню варіювати форму залежно від творчого задуму, здатності до композиційного аналізу та композиційної побудови об'єктів дизайну.

Ключові слова: геометричні перетворення, методика навчання композиції, методичні прийоми, композиційний аналіз, композиційна побудова.

Kravchenko Andrii, Denysenko Liudmyla, Hnatiuk Ihor. GEOMETRIC TRANSFORMATIONS AS A MEANS OF FORMING PROFESSIONAL COMPETENCES OF FUTURE DESIGNERS IN THE PROCESS OF STUDYING COMPOSITION

The purpose of the article is to reveal methodological techniques for working with geometric transformations in the process of teaching composition to future graphic designers. The feasibility of including various geometric transformations in the compositional analysis of design objects is substantiated. Attention is focused on the importance of taking into account the level of students' knowledge of geometric transformations, the formed skills and practical skills in geometric constructions.

The feasibility of using analytical-structural, visual-motivational, variational-sorting, problem-creative, visual-associative, experimental and reflexive-evaluative methodological techniques in the process of teaching students composition using various types of geometric transformations is substantiated. It is indicated that analytical-structural methods are aimed at teaching students to independently perform compositional analysis of samples of various design objects. Visual-motivational methods provide a high level of motivation for the educational activity of future designers. It is noted that a significant place in teaching composition is given to variational-sorting methods of work, in particular, the development by students of a series of compositions on one topic with a variation of the initial data. The importance of problem-creative methodological techniques of work on the application of various geometric transformations and their combinations in the process of performing practical tasks on compositional construction and decomposition has been proven. Visual-associative and experimental methodological techniques were used to maximize creativity. In order to teach various types of analysis and self-analysis, reflective-evaluative techniques were introduced.

It has been proven that the systematic application of geometric transformations using a number of the above methodological techniques in composition classes contributes to the formation of professional competencies of future designers, their holistic vision of composition, the ability to vary the form depending on the creative idea, the ability to compositional analysis and compositional construction of design objects.

Key words: *geometric transformations, composition teaching methodology, methodological techniques, compositional analysis, compositional construction.*

Вступ. Умови праці сучасного дизайнера вимагають від нього високого рівня професійних компетентностей, проектного мислення, вільного володіння сучасними інструментами та методами розробки об'єктів дизайну. Вирішення складних композиційних та проектних задач потребує застосування як сучасних програмних продуктів, так і традиційних художніх та графічних технік. Гармонійна організація візуальних форм часто будується на геометричних засадах. Одним із ефективних засобів формування навичок аналізу та композиційної побудови об'єктів дизайну є геометричні перетворення [1, с. 19; 2, с. 55; 3, с. 194].

Проблема формування професійних компетентностей майбутніх дизайнерів широко висвітлюється в наукових педагогічних та мистецьких дослідженнях. Компетентнісний підхід розглядається в працях українських учених як методологічна основа професійної освіти дизайнерів [4, с. 17; 5, с. 328; 6, с. 12]. Такий підхід передбачає інтеграцію теоретичних знань, практичних умінь та творчого досвіду.

Низка досліджень зосереджує увагу на структурі та змісті професійної

компетентності дизайнера, зокрема на ролі візуальної грамотності, просторового мислення, проектної діяльності, графічних та композиційних умінь. Автори підкреслюють, що саме дисципліни професійної та практичної підготовки, зокрема композиція, відіграють ключову роль у формуванні здатності майбутніх дизайнерів до аналізу й гармонійної організації форми [7, с. 48; 8, с. 165].

У сучасних дослідженнях також акцентується увага на інтеграції традиційних композиційних засобів із цифровими технологіями навчання дизайнерів. Зокрема, підкреслюється, що використання цифрових інструментів проектування розширює можливості застосування геометричних перетворень, сприяє варіативності композиційних рішень та підвищує рівень професійної підготовки майбутніх графічних дизайнерів [9, с. 141].

Багато наукових досліджень присвячено теоретичним основам композиції в дизайні. У цих роботах композиція розглядається як система закономірностей організації візуальної форми, що ґрунтується на принципах цілісності, супідрядності, рівноваги, пропорційності. Автори наголошують на

важливості свідомого опанування законів і принципів композиції як умови переходу від інтуїтивного до професійно обґрунтованого проєктного мислення [10, с. 269; 11, с. 235].

У сучасних наукових працях з теорії та практики дизайну акцентується увага на геометричних засадах композиційної побудови. Дослідження, присвячені конструктивній геометрії, симетрії, модульності, орнаментальним структурам і трансформаціям форми, доводять, що геометричні перетворення лежать в основі багатьох дизайнерських рішень як універсальна мова організації композиції [12, с. 191; 13, с. 11; 1, с. 13; 2, с. 18; 3, с. 194].

Дослідники також наголошують на фундаментальній ролі геометрії у дизайні як засобу впорядкування візуальної інформації та формування цілісного художнього образу. Геометричні структури розглядаються як основа композиційної логіки та професійного мислення дизайнера [3, с. 194].

Окрему групу становлять праці, у яких аналізується використання симетрії, асиметрії, масштабування, повороту та трансформації у створенні візуальних образів. У таких дослідженнях доведено, що застосування геометричних перетворень сприяє структурованості композиції, активізації її сприйняття та формуванню виразного художнього образу [2, с. 55; 10, с. 269; 3, с. 195].

Разом з тим аналіз наукових джерел показує, що методичний аспект застосування геометричних перетворень у навчанні композиції розроблений недостатньо. Більшість робіт зосереджені або на теоретичних питаннях композиції, або на практиці дизайн-проєктування, тоді як методика цілеспрямованого використання геометричних перетворень як засобу формування професійних компетентностей майбутніх дизайнерів потребує подальшого наукового обґрунтування [5, с. 320; 8, с. 163; 6, с. 1].

Таким чином, актуальним є дослідження, спрямоване на розробку та експериментальну перевірку методики навчання композиції, в основі якої лежить системне застосування геометричних перетворень

у процесі композиційного аналізу та побудови дизайн-об'єктів.

Мета роботи – розкрити методичні прийоми використання геометричних перетворень у процесі вивчення композиції майбутніми дизайнерами.

Матеріали та метод. У процесі вивчення майбутніми дизайнерами основ композиції важливе місце посідає усвідомлення композиційної побудови дизайн-об'єктів, закономірностей організації їх форми, серед яких особливу роль відіграють геометричні перетворення. Вони є фундаментом як математичної геометрії, так і художньо-проєктного мислення дизайнера, оскільки дозволяють здійснити композиційний аналіз об'єкту дизайну, виявити засоби його гармонізації, використати їх у процесі розробки та варіювання нових оригінальних форм. У загальнонауковому розумінні геометричні перетворення визначають як операції, у результаті яких кожній точці початкової фігури ставиться у відповідність певна точка нової фігури. Це призводить до зміни або збереження її просторових характеристик. Геометричні перетворення можуть змінювати положення, орієнтацію чи розмір об'єкта. Водночас форма при цьому може зберігатися чи трансформуватися. В композиції та дизайні геометричні перетворення можна розглядати не лише як абстрактні математичні операції, але й як формотворчі прийоми. Такі прийоми лежать в основі побудови цілісної і гармонійної композиції. Саме через ці формотворчі прийоми реалізуються принципи пропорційності, симетрії, рівноваги, ритму. Традиційно в теорії геометрії виокремлюють кілька груп геометричних перетворень. До першої групи належать ізометричні перетворення (рухи). Такі перетворення зберігають форму і розмір об'єкта, змінюючи його орієнтацію або положення в просторі. Найпоширенішими в цій групі перетворень є перенесення, поворот і відображення. Перенесення передбачає переміщення форми без будь-яких змін її структури. Цей вид геометричних перетворень особливо часто застосовується у процесі створення ритмічних композицій, а також

композицій з повторюваністю елементів. Поворот – це обертання навколо фіксованої точки, яку називають центром. Це геометричне перетворення дозволяє організувати композицію навколо певного центру. При цьому можна сформулювати відчуття динаміки або руху. Відображення, або симетрія – створення дзеркального образу відносно прямої або площини, забезпечує композиційну рівноваженість. Симетрія надзвичайно часто використовується як засіб гармонізації композиції в дизайні. Другу групу геометричних перетворень становлять перетворення подібності. Серед них провідне місце посідає масштабування (гомотетія) – пропорційне збільшення або зменшення об'єкта за фіксованим коефіцієнтом. Перетворення подібності дозволяють зберігати пропорції та співвідношення внутрішніх елементів фігури, що надзвичайно важливо для багатьох композиційних і пропорційних рішень. На відміну від ізометричних перетворень, вони змінюють розмір об'єкта, зберігаючи при цьому його пропорції та загальну форму. У композиції дизайн-об'єктів масштабування використовується для побудови ієрархії елементів, виділення композиційних акцентів, створення відчуття глибини або просторової перспективи. Окрему групу становлять комбіновані геометричні перетворення, які поєднують кілька базових операцій. Такі перетворення широко використовуються для створення орнаментів, модульних сіток, складних композицій. Комбінування таких геометричних перетворень як перенесення, поворот, симетрія та масштабування дозволяє отримувати багатоваріантні композиційні рішення. При цьому зберігається внутрішня логіка форм, з якими працює дизайнер. В практиці дизайну геометричні перетворення виконують не лише технічну функцію, а й методологічну. Вони є інструментом для аналізу існуючих дизайн-об'єктів, дозволяючи виявити приховану геометричну структуру композиції. Крім того, вільне володіння геометричними перетвореннями дозволяє дизайнеру свідомо будувати нові форми. Застосування геометричних перетворень у процесі вивчення основ композиції

дозволяє в майбутньому здійснити перехід від інтуїтивного формотворення до усвідомленої проєктної діяльності. В результаті, вказані фактори стають важливою складовою професійної компетентності майбутнього дизайнера.

З різними видами геометричних перетворень майбутні дизайнери знайомляться ще в курсі загальноосвітньої школи. На уроках геометрії у 9 класі учні вивчають осьову і центральну симетрію, перенесення, поворот. Відповідно до програми учні знайомляться з поняттям гомотетії, подібності фігур. У процесі вивчення композиції вони широко застосовують ці види перетворень. Студенти – майбутні графічні дизайнери виконують творчі завдання, пов'язані із різними видами геометричних перетворень. Їх використання у навчанні композиції потребує не лише технічного володіння відповідними інструментами, а й цілеспрямованої методичної організації навчального процесу. Саме тому важливого значення набуває добір і системне застосування методичних прийомів, спрямованих на розвиток композиційного мислення та творчої самостійності студентів.

У наукових дослідженнях з методики навчання композиції виокремлюється комплекс методичних прийомів, що групуються за різними педагогічними та художньо-проєктними ознаками. Найчастіше використовуються аналітико-структурні, візуально-мотиваційні, варіативно-перебірні, проблемно-творчі, візуально-асоціативні, експериментальні та рефлексивно-оцінні методичні прийоми, що спрямовані на розвиток композиційного та проєктного мислення, образності, професійної рефлексії. В нашому дослідженні з метою ефективного застосування геометричних перетворень ми використовували цілу низку методичних прийомів.

Вагоме місце було відведено аналітико-структурним прийомам. Навчання більшості тем з композиції розпочинається із знайомства студентів із сучасними зразками високоестетичних об'єктів дизайну, що створені із застосуванням тих чи інших видів

геометричних перетворень. У процесі композиційного аналізу цих об'єктів акцентується увага на геометричних перетвореннях, які використали дизайнери. Це не лише мотивує студентів до їх використання у процесі творчості, але й навчає їх самостійно виконувати композиційний аналіз існуючих зразків дизайн-об'єктів, розпізнаючи ті чи інші види геометричних перетворень – осьова чи центральна симетрія, поворот, масштабування тощо. Цікавими для майбутніх дизайнерів є також знайомство з історичними зразками використання геометричних перетворень відомими художниками, майстрами декоративно-ужиткового мистецтва, архітекторами. Як показує педагогічна практика, аналізуючи композиційну побудову відомих творів Мікеланджело, Ель Греко, Босха, Гойї, Сальвадора Далі, Енді Воргола, Віктора Вазарелі, студенти не завжди усвідомлюють застосовані великими майстрами різні види трансформацій чи геометричних перетворень. У процесі вивчення поняття «композиційний центр» і способів виділення центру доцільним є використання аналітико-структурних методичних прийомів навчання. Студенти виконують вправи на розпізнавання композиційного центру на різних об'єктах дизайну, розглядають геометричну побудову композиції, акцентуючи увагу на тих геометричних перетвореннях, які застосовані. Аналітико-структурні прийоми вагоме місце займають також у процесі вивчення ритму, пропорцій і масштабу композиції. Так, студенти вчаться розпізнавати прості і складні метричні й ритмічні ряди, порівнюють їх, виокремлюють ті геометричні перетворення, які лежать в основі побудови цих рядів. Складність таких задач поступово зростає. Якщо перші завдання на аналіз включають лише один із видів геометричних перетворень, то наступні завдання поєднують два і більше таких перетворень – симетрія і поворот, симетрія і масштабування, тощо. Важливо також урізноманітнювати об'єкти для композиційного аналізу, поступово ускладнюючи їх структуру, форму. До аналітико-структурних прийомів були включені також і завдання на декомпозицію. Студенти навчаються

виділяти доміанти, субдомінанти, акценти в композиції. При цьому знову ж таки акцентується увага на геометричній побудові такої супідрядності, озвучуються види застосованих геометричних перетворень.

Вагоме місце у навчанні композиції ми відводимо варіативно-перебірним прийомам, які спрямовані на закріпленні знань студентів, виробленні навичок композиційної побудови, а також сприяють розвитку креативності студентів. Як показує практика навчання, особливо ефективними, є створення серії композицій на одну тему. Якщо на початкових етапах навчання студентам задаються більшість параметрів композиції і алгоритм їх виконання, то поступово студенти вчаться розробляти такі композиції за умови зміни одного чи двох параметрів при сталих інших, а пізніше – й самостійно варіювати всі задані параметри. Так, розглядаючи поняття «рівновага в композиції» студенти розробляють серію урівноважених композицій. Спочатку їм задається певна форма, розмір і місце розташування композиційного центру. Студентам необхідно «добудувати» композицію, урівноваживши її і використовуючи певні геометричні перетворення (наприклад, центральна чи осьова симетрія). Далі завдання ускладнюються і студенти самостійно обирають форму, розмір і місце розташування композиційного центру та розробляють композицію, використовуючи той чи інший вид геометричного перетворення. Коли навички такої композиційної побудови сформовані, студенти створюють композицію на певну тему, самостійно обираючи усі структурні параметри композиції. Ефективними є і варіативні методичні прийоми із комбінуванням як композиційних форм, так і видів геометричних перетворень. Так, у процесі вивчення статичних і динамічних композицій студенти розробляють серії композицій із геометричних і пластичних форм. В цих композиціях їм пропонується застосовувати цілий ряд геометричних перетворень – осьова симетрія, центральна симетрія, переміщення, поворот, масштабування. На завершальному етапі вивчення цієї теми завдання максимально ускладнюються.

Студенти розробляють абстрактні статичні і динамічні композиції, що комбінують геометричні і пластичні форми та базуються на кількох видах геометричних перетворень. Широко застосовуються вже проблемно-творчі методичні прийоми роботи.

Для максимальної вмотивованості навчання, урахування індивідуальних особливостей студентів, стимулювання творчості нами використовуються й візуально-асоціативні прийоми. Так, наприклад, знайомство з різними засобами виразності в композиції не обмежується лише використанням точки, лінії, плями для відтворення природних чи інших об'єктів. Майбутні дизайнери розвивають асоціативне мислення, здійснюють образні трансформації. Вони розробляють серію невеликих за розміром композицій, що об'єднані однією з образних тем «Космічний простір», «Літо, весна, зима, осінь», «Гори, море, ліс, поле» тощо. При цьому вони не лише варіюють ті чи інші засоби виразності, але й застосовують певні геометричні перетворення (симетрія, масштабування, відображення тощо). Така робота значно урізноманітнює навчальну роботу із студентами, позитивно впливає на їх емоційний стан, мотивує до творчості й професійного зростання.

Звичайно, будь-яка навчальна робота із майбутніми дизайнерами не може бути ефективною без використання експериментальних прийомів. Студенти повинні бути готові до умов творчості, які постійно і швидко змінюються. Вони повинні експериментувати з матеріалами, техніками, працювати з випадковістю, застосовувати інтуїтивне компонування тощо. Такі експериментальні методичні прийоми використовуються на всіх етапах навчання, але особливо ефективними є за умови вже сформованих певних технічних навичок. Так, наприклад, використання більш складних геометричних перетворень а також їх поєднання студентам краще вдаються коли вони добре засвоїли прийоми побудови симетричних форм, нескладних метричних і ритмічних рядів тощо. Зокрема, найбільшою мірою використання експериментальних методичних

приймів було застосовано у процесі вивчення геометричної і декоративної стилізації. Оскільки, ця тема є інтегральною і зазвичай завершує курс навчання основ композиції, студенти вже мають сформовані навички побудови симетричних і асиметричних, статичних і динамічних, контрастних і нюансних композицій. Вони вже впевнено використовують всі найголовніші види геометричних перетворень і можуть їх поєднувати між собою.

Комплекс використаних методичних прийомів був би неповним без рефлексивно-оціночних прийомів. З першого заняття з композиції студенти навчаються проводити самоаналіз композиції, колективний аналіз, порівняльний аналіз робіт. По завершенню кожної теми організується колективний перегляд робіт. Студенти здобувають навички композиційного аналізу, вчать висловлювати ідеї, судження, відстоювати свою думку. В межах нашого дослідження у процесі цієї роботи ми стимулювали студентів до свідомого використання під час аналізу як своїх робіт, так і робіт інших студентів використаних знань про геометричні перетворення.

Ефективність застосування геометричних перетворень у процесі вивчення композиції ми визначали трьома критеріями: когнітивний, операційно-діяльнісний та творчо-проектний. Когнітивний критерій передбачав знання студентами геометричних перетворень, уміння їх визначити у процесі композиційного аналізу об'єкту дизайну, здатність пояснити роль перетворень у гармонізації композиції. Операційно-діяльнісний критерій включав уміння застосовувати геометричні перетворення в композиційній побудові, здатність трансформувати форму відповідно до задуму, варіативність композиційних рішень. Показниками творчо-проектного критерію стали цілісність і гармонійність розробленої студентами композиції, оригінальність композиційних рішень. Методичні прийоми, які ми використовували, були спрямовані на забезпечення усіх показників ефективності застосування геометричних перетворень.

Педагогічний експеримент було проведено зі студентами спеціалізації «Графічний

дизайн» у процесі вивчення навчальної дисципліни «Композиція». Метою експериментальної роботи було перевірити ефективність використання геометричних перетворень як засобу формування професійних компетентностей майбутніх дизайнерів.

Експериментальна робота здійснювалася у три етапи: констатувальний, формувальний та контрольний. На констатувальному етапі визначався вихідний рівень сформованості професійних компетентностей студентів у сфері композиційної підготовки. Формувальний етап передбачав упровадження розробленої методики, що ґрунтувалася на системному використанні геометричних перетворень у процесі композиційного аналізу та побудови композиції. На контрольному етапі здійснювалася перевірка результативності запропонованої методики.

Результати. Результати педагогічного експерименту засвідчили позитивну динаміку сформованості професійних компетентностей студентів експериментальної групи. Зокрема, було зафіксовано підвищення рівня усвідомленості під час виконання композиційних завдань, здатності до аналізу структури дизайн-об'єктів та аргументованого використання геометричних перетворень у процесі проєктної діяльності.

Студенти експериментальної групи продемонстрували більш цілісне бачення композиції, уміння варіювати форму залежно від творчого задуму, а також здатність до гармонійної організації елементів дизайн-об'єкта. Їхні роботи відзначалися структурною

впорядкованістю, логічністю композиційної побудови та вищим рівнем узгодженості елементів композиції.

На відміну від цього, у контрольній групі композиційні рішення переважно мали інтуїтивний характер, а застосування геометричних перетворень не завжди були усвідомленим і системним. Це підтверджує ефективність запропонованої методики як засобу формування професійних компетентностей майбутніх дизайнерів.

Висновки. У процесі дослідження розкрито та систематизовано методичні прийоми використання геометричних перетворень у навчанні композиції майбутніх дизайнерів. Встановлено, що системне ознайомлення студентів з видами геометричних перетворень, усвідомлене використання їх для композиційного аналізу об'єктів дизайну та виконання вправ на композиційну побудову з використанням різних видів геометричних перетворень створює умови для розвитку аналітичного, просторового та проєктного мислення. Це дозволяє розглядати геометричні перетворення як ефективний засіб формування професійних компетентностей у процесі вивчення композиції.

Подальші дослідження розглянутої проблеми можуть бути пов'язані із використанням сучасних технічних засобів, комп'ютерних програм у застосуванні геометричних перетворень для створення цілісних, естетичних, конкурентоздатних об'єктів дизайну.

Література:

1. Ботвіновська С., Васько С., Золотова А. Геометричне моделювання об'єктів на основі перетворення прямих ліній. *Прикладна геометрія та інженерна графіка*. 2019. Вип. 96. С. 12–22. DOI: <https://doi.org/10.32347/0131-579x.2019.96.12-22>
2. Божко Т., Чистіков О. Тенденції застосування геометричних орнаментів у проєктах графічного дизайну в Україні XXI ст. Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну. 2019. Т. 2, № 1. С. 51–66. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.2.1.2019.170357>
3. Черкашина Г. І. Роль геометрії у дизайні. *Радіоелектроніка та молодь у XXI столітті : матеріали 27-го Міжнар. молодіжного форуму (10–12 травня 2023 р.)*. Харків : ХНУРЕ, 2023. Т. 6, ч. II. С. 194–195. URL: <https://openarchive.nure.ua/server/api/core/bitstreams/3d119088-c41b-437b-81fa-9607498bacd2/content> (дата звернення: 06.01.2026).
4. Алексеева С. В. Формування творчих здібностей та професійних компетентностей майбутніх дизайнерів під час фахової підготовки у закладах вищої освіти. *Перспективи та інновації науки*. 2023. № 11 (29). С. 14–22. DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-4952-2023-11\(29\)-14-22](https://doi.org/10.52058/2786-4952-2023-11(29)-14-22)

5. Мешко А. М. Формування готовності майбутніх дизайнерів до застосування проєктних технологій: методологічні засади // *Перспективи та інновації науки*. 2024. № 2 (36). С. 318–329. [https://doi.org/10.52058/2786-4952-2024-2\(36\)-318-329](https://doi.org/10.52058/2786-4952-2024-2(36)-318-329)
6. Чирчик С. В. Теоретичні і методичні основи формування професійної компетентності майбутніх бакалаврів з дизайну інтер'єру : автореф. дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.04. Житомир, 2017. 42 с.
7. Оршанський Л. С. Сучасні вимоги й особливості професійної підготовки майбутніх дизайнерів у закладах вищої освіти. *Мистецька освіта: зміст, технології, менеджмент*. 2020. № 15. С. 43–56. <https://doi.org/10.37041/2410-4434-2020-15-3>
8. Штайнер Т., Лісогор А., Силенко Ю. Професійно-практична підготовка дизайнерів: формування креативного мислення та візуальної грамотності засобами мультимедійних технологій. *Молодь і ринок*. 2025. № 1 (233). С. 163–167. <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2025.322714>
9. Борисова С. Концепція підготовки майбутніх графічних дизайнерів до проєктування об'єктів дизайну засобами цифрових технологій. *Вісник Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького. Серія «Педагогічні науки»*. 2024. № 4. С. 135–144. <https://doi.org/10.31651/2524-2660-2024-4-135-144>
10. Cándito C., Meloni A. Revelations of folies through geometric transformations. *Nexus Network Journal*. 2023. Vol. 25 (Suppl.). P. S269–S276. <https://doi.org/10.1007/s00004-023-00717-0>
11. Саприкіна Л. Формування професійної компетентності майбутніх дизайнерів з використанням інноваційних технологій. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2019. Т. 2, № 2. С. 229–236. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.2.2.2019.189732>
12. Боднар О. Я., Кротова Т. Ф. Конструктивна геометрія у формотворчих практиках дизайну. *Теорія та практика дизайну*. 2023. Вип. 27. С. 189–196. <https://doi.org/10.32782/2415-8151.202327.24>
13. Skliarenko N. V., Gryshchenko I. M., Kolosnichenko M. V. Symmetry in the visual communication design: methods of dynamic image construction. *Art and Design*. 2021. № 3. P. 9–20. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2021.3.1>

References:

1. Botvinovska, S., Vasko, S., & Zolotova, A. (2019). Heometrychne modeliuвання ob'iektiv na osnovi peretvorennia priamykh liniy [Geometric modeling of objects based on straight-line transformations]. *Prykladna heometriia ta inzhenerna hrafika – Applied Geometry and Engineering Graphics*, 96, 12–22. DOI: <https://doi.org/10.32347/0131-579x.2019.96.12-22>
2. Bozhko, T., & Chystikov, O. (2019). Tendentsii zastosuvannia heometrychnykh ornamentiv u proiektakh hrafichnoho dyzainu v Ukraini XXI st. [Trends in the application of geometric ornaments in graphic design projects in Ukraine in the 21st century]. *Demiurh: idei, tekhnolohii, perspektyvy dyzainu – Demiurge: Ideas, Technologies, Perspectives of Design*, 2(1), 51–66. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.2.1.2019.170357>
3. Cherkashyna, H. I. (2023). Rol heometrii u dyzaini [The role of geometry in design]. *Radioelektronika ta molod u XXI stolitti: materialy 27-ho Mizhnarodnoho molodizhnoho forumu – Radio Electronics and Youth in the 21st Century: Proceedings of the 27th International Youth Forum*, 6(II), 194–195. <https://openarchive.nure.ua/server/api/core/bitstreams/3d119088-c41b-437b-81fa-9607498bacd2/content>
4. Alieksieieva, S. V. (2023). Formuvannia tvorchykh zdibnostei ta profesiinykh kompetentnosti maibutnikh dyzaineriv pid chas fakhovoi pidhotovky u zakladakh vyshchoi osvity [Formation of creative abilities and professional competencies of future designers during professional training in higher education institutions]. *Perspektyvy ta innovatsii nauky – Perspectives and Innovations of Science*, 11(29), 14–22. DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-4952-2023-11\(29\)-14-22](https://doi.org/10.52058/2786-4952-2023-11(29)-14-22)
5. Meshko, A. M. (2024). Formuvannia hotovnosti maibutnikh dyzaineriv do zastosuvannia proiektnykh tekhnolohii: metodolohichni zasady [Formation of readiness of future designers to apply project technologies: Methodological foundations]. *Perspektyvy ta innovatsii nauky – Perspectives and Innovations of Science*, 2(36), 318–329. [https://doi.org/10.52058/2786-4952-2024-2\(36\)-318-329](https://doi.org/10.52058/2786-4952-2024-2(36)-318-329)
6. Chyrchuk, S. V. (2017). Teoretychni i metodychni osnovy formuvannia profesiinoi kompetentnosti maibutnikh bakalavriv z dyzainu interieru [Theoretical and methodological foundations of forming professional competence of future bachelors in interior design]. *Avtoreferat dysertatsii doktora pedahohichnykh nauk – Doctoral dissertation abstract*. Zhytomyr.
7. Orshanskyi, L. (2020). Suchasni vymohy y osoblyvosti profesiinoi pidhotovky maibutnikh dyzaineriv u zakladakh vyshchoi osvity [Modern requirements and features of professional training of future designers in higher education institutions]. *Mystetska osvita: zmist, tekhnolohii, menezhment – Art Education: Content, Technologies, Management*, 15, 43–56. <https://doi.org/10.37041/2410-4434-2020-15-3>
8. Steiner, T., Lisohor, A., & Sylenko, Yu. (2025). Profesiino-praktychna pidhotovka dyzaineriv: formuvannia kreatyvnoho myslennia ta vizualnoi hramotnosti zasobamy multymediinykh tekhnolohii

[Professional and practical training of designers: Formation of creative thinking and visual literacy through multimedia technologies]. *Molod i rynek – Youth and the Market*, 1(233), 163–167. <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2025.322714>

9. Borysova, S. (2024). Kontseptsiiia pidhotovky maibutnykh hrafichnykh dyzaineriv do proiektuvannia ob'iektiv dyzainu zasobamy tsyfrovyykh tekhnolohii [The concept of training future graphic designers for design object development using digital technologies]. *Visnyk Cherkaskoho natsionalnoho universytetu imeni Bohdana Khmelnytskoho. Seriiia «Pedagogichni nauky» – Bulletin of Bohdan Khmelnytsky National University of Cherkasy. Pedagogical Sciences Series*, 4, 135–144. <https://doi.org/10.31651/2524-2660-2024-4-135-144>

10. Cànrito, C., & Meloni, A. (2023). Revelations of folies through geometric transformations [Revelations of folies through geometric transformations]. *Nexus Network Journal*, 25(Suppl.), S269–S276. <https://doi.org/10.1007/s00004-023-00717-0>

11. Saprykina, L. (2019). Formuvannia profesiinoi kompetentnosti maibutnykh dyzaineriv z vykorystanniam innovatsiinykh tekhnolohii [Formation of professional competence of future designers using innovative technologies]. *Demiurh: idei, tekhnolohii, perspektyvy dyzainu – Demiurge: Ideas, Technologies, Perspectives of Design*, 2(2), 229–236. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.2.2.2019.189732>

12. Bodnar, O. Ya., & Krotova, T. F. (2023). Konstruktyvna heometriia u formatvorchykh praktykakh dyzainu [Constructive geometry in formative design practices]. *Teoriia ta praktyka dyzainu – Theory and Practice of Design*, 27, 189–196. <https://doi.org/10.32782/2415-8151.202327.24>

13. Skliarenko, N. V., Gryshchenko, I. M., & Kolosnichenko, M. V. (2021). Symmetry in the visual communication design: methods of dynamic image construction [Symmetry in the visual communication design: Methods of dynamic image construction]. *Art and Design*, 3, 9–20. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2021.3.1>

Дата першого надходження статті до видання: 16.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 10.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 01.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 687.01:004.8

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.1.20>**Люклян Надія Романівна,**

аспірант, асистент кафедри мистецтва та дизайну костюма
Київського національного університету технологій та дизайну
ORCID ID: 0000-0001-9598-8119
n.r.lyuklyan@gmail.com

Пашкевич Калина Лівіанівна,

доктор технічних наук, декан факультету дизайну,
професор кафедри мистецтва та дизайну костюма
Київського національного університету технологій та дизайну
ORCID ID: 0000-0001-6760-3728
pashkevich.kl@knutd.edu.ua

СУЧАСНІ ІННОВАЦІЙНІ РІШЕННЯ ДЛЯ КОМПЛЕКСНОГО ДИЗАЙНУ СМАРТОДЯГУ

Стаття присвячена дослідженню сучасних інноваційних рішень комплексного дизайну смартодягу з урахуванням естетичних, ергономічних, конструктивних і безпекових характеристик виробу. У роботі сформульовано критерії оцінювання взаємозв'язку естетичних та ергономічних характеристик смартодягу, зокрема забезпечення комфорту і свободи рухів за умови гармонійності форми, пропорційності та анатомічної відповідності силуету, збалансованості технологічних і декоративних елементів, цілісності художнього образу виробу, а також інтуїтивності та зрозумілості використання його функціональних складових. Оцінювання відповідності виробів конструктивним і безпековим характеристикам охоплює надійність і міцність конструктивних рішень, оптимальне розташування технологічних елементів з урахуванням анатомічних особливостей користувача, захист електронних компонентів, стійкість виробу до експлуатаційних і кліматичних впливів, відповідність сучасним стандартам безпеки матеріалів і технологій, а також захист даних і бездротового зв'язку. Узгодженість конструктивних характеристик з естетичними аналізується через забезпечення цілісності художнього образу виробу, баланс між візуальною присутністю технологічних елементів та естетичною привабливістю, а також гармонію пропорцій і деталей у масштабі виробу. Теоретичні положення підтверджуються аналізом сучасних прикладів, у яких технологічні компоненти інтегруються безпосередньо в текстиль і шви за допомогою гнучких сенсорів, провідних ниток і мініатюрних модулів, а також застосовуються інноваційні матеріали зі змінними властивостями, зокрема формою, кольором або термочутливими мембранами. Отримані результати можуть бути використані у наукових дослідженнях, освітньому процесі та практичній діяльності з проєктування смартодягу з метою підвищення його споживчої цінності, ергономічної якості, функціональної ефективності та конкурентоспроможності на ринку.

Ключові слова: *смарттехнології, смартодяг, інноваційні тканини, дизайн одягу, чоловічий та жіночий одяг, мода.*

Liuklian Nadiia, Pashkevych Kalyna. CONTEMPORARY INNOVATIVE SOLUTIONS FOR INTEGRATED SMART CLOTHING DESIGN

The article is devoted to the study of contemporary solutions in integrated smart clothing design, taking into account the aesthetic, ergonomic, structural, and safety characteristics of the product. The paper formulates criteria for evaluating the interrelation between the aesthetic and ergonomic characteristics of smart clothing, including the provision of comfort and freedom of movement while maintaining harmonious form, proportionality, and anatomical conformity of the silhouette, balanced integration of technological and decorative elements, integrity of the artistic image of the product, as well as intuitiveness and clarity in the use of its functional components. The assessment of compliance with structural and safety characteristics encompasses the reliability and durability of structural solutions, optimal placement of technological elements considering the anatomical characteristics of the user, protection of electronic components, resistance to operational and climatic influences, compliance with contemporary safety standards for materials and technologies, as well as data protection and wireless communication security. The consistency of structural characteristics with aesthetic aspects is analyzed through

ensuring the integrity of the artistic image of the product, maintaining a balance between the visual presence of technological elements and aesthetic appeal, and achieving harmony of proportions and details at the scale of the product. The theoretical provisions are supported by an analysis of contemporary examples in which technological components are integrated directly into textiles and seams using flexible sensors, conductive threads, and miniature modules, as well as by the application of innovative materials with variable properties, including shape, color, or thermoresponsive membranes. The obtained results may be applied in scientific research, educational processes, and practical smart clothing design activities aimed at enhancing consumer value, ergonomic quality, functional efficiency, and market competitiveness.

Key words: *smart technologies, smart clothing, innovative textiles, clothing design, menswear and womenswear, fashion.*

Вступ. Якість і функціональність сучасних продуктів визначаються їх здатністю задовольняти потреби користувача, а також забезпечувати надійність і довговічність під час експлуатації. Розробка продукту в дизайні ґрунтується на взаємоз'язку естетичних, ергономічних, безпекових та конструктивних характеристик. Зокрема, естетичні характеристики формують сприйняття виробу користувачем, визначають його привабливість, рівень задоволення та емоційний вплив. Ергономічні характеристики, у свою чергу, описують взаємодію користувача з виробом, забезпечують комфорт, зручність і відповідність фізіологічним потребам людини. Безпекові характеристики підтримують експлуатацію продукту без ризику травм для користувача та шкоди довкіллю, а конструктивні – визначають основну структуру виробу та параметри, які забезпечують виконання його функцій і досягнення ключових експлуатаційних показників [1]. Важливим аспектом проектування є узгодженість усіх характеристик, за якої жодна з них не знижує ефективність іншої. Зокрема, ергономічність не повинна погіршувати естетичні характеристики виробу, технологічні елементи не мають знижувати рівень безпеки, а конструкція повинна одночасно забезпечувати як функціональність, так і привабливий зовнішній вигляд.

З огляду на сучасний етап розвитку дизайну продуктів, що характеризується активною інтеграцією цифрових і смарт-технологій у повсякденні вироби, особливо актуальним стає питання узгодження традиційного дизайну із технологічними інноваціями. У цьому контексті смартодяг постає як один із найбільш показових прикладів,

у якому технологічна складова часто створює певні обмеження для поєднання естетичних та інших характеристик виробу. Через це дизайнери стикаються з необхідністю балансувати між функціональністю та привабливим зовнішнім виглядом, що іноді ускладнює створення гармонійного і комфортного продукту. Саме тому важливо застосовувати комплексний підхід до проектування смартодягу, який передбачає одночасне врахування естетичних, ергономічних, конструктивних і безпекових характеристик виробу.

Матеріали та методи. Методологія дослідження ґрунтується на аналітичному та системному підходах до оцінювання смартодягу як об'єкта комплексного дизайну. Смартодяг розглядається як цілісний продукт, у якому естетичні, ергономічні, безпекові та конструктивні характеристики взаємодіють між собою та визначають загальну якість виробу.

На першому етапі дослідження було визначено критерії оцінки якості смартодягу шляхом систематизації ключових його характеристик у взаємопов'язані групи. Запропоновані критерії дозволили оцінювати рівень збалансованості між зовнішньою привабливістю, комфортністю використання, безпекою та функціональною доцільністю виробів.

Другий етап передбачав аналіз сучасних розробок смартодягу, створених у період з 2021 до 2025 року. Оцінювання здійснювалося відповідно до визначених критеріїв з метою виявлення зразків смартодягу, які найбільш повно відповідають вимогам комплексного дизайну.

Результати. Для визначення сучасних рішень, що застосовуються для розв'язання проблем комплексного дизайну смартодягу, доцільно об'єднати ключові характеристики

виробу у взаємопов'язані групи: естетичні та ергономічні, конструктивні та безпекові, а також естетичні та конструктивні.

Узгодження естетичних та ергономічних характеристик є одним із ключових аспектів дизайну смартодягу, де естетичні характеристики визначають загальне сприйняття виробу користувачем та формуються через гармонійність композиційних і кольорових рішень моделі, узгодженість форм та пропорцій її складових [2–3]. Ергономічні характеристики, у свою чергу, відповідають за комфорт та зручність носіння, свободу рухів, правильне розташування технологічних елементів та адаптацію виробу до анатомічних особливостей тіла [4]. До критеріїв оцінки якості поєднання естетичних та ергономічних характеристик смартодягу можна віднести:

– *збереження комфорту та свободи рухів при гармонійності форми* – виріб забезпечує ергономічну посадку і одночасно виглядає естетично та привабливо;

– *пропорційність та анатомічна відповідність* – форма виробу відповідає фізіологічним особливостям користувача, підкреслює силует та не створює дискомфорт;

– *баланс технологічних та декоративних елементів* – сенсори, модулі та декоративні деталі інтегровані так, щоб підтримувати загальну естетику та не обмежувати свободу рухів і комфорт користувача;

– *естетична цілісність виробу* – кольорові рішення, фактура та композиція деталей узгоджені з ергономічними характеристиками, створюють приємне візуальне та тактильне сприйняття;

– *інтуїтивність та зрозумілість використання* – користувач легко орієнтується у функціональних елементах виробу, при цьому цілісність дизайну не порушується.

Яскравими прикладами, у яких вдало поєднані естетичні та ергономічні характеристики є смартфутболка YouCare компанії ZTE Corporation для виявлення ключових біопоказників тіла людини (рис. 1 а) [5] та піжама для моніторингу сну, розроблена науковцями з University of Cambridge (рис. 1 б) [6]. У смартфутболці полімерні

сенсори інтегровані в текстильний матеріал, що дозволяє забезпечувати свободу рухів користувача, зберігає пропорційний і гармонійний силует, а мініатюрний блок для збору даних розміщений у центральній вставці передньої частини виробу надає інтуїтивне й зрозуміле користування. Натомість у піжамі датчики деформації інтегровані у комір, повторюють анатомічні контури шиї й вдало поєднуються з формою та матеріалом виробу, підтримуючи як комфорт та естетичну цілісність дизайну.

Ще доцільними прикладами гармонійного поєднання естетичних та ергономічних характеристик є розробки дослідників з Cornell University: футболка з моделлю штучного інтелекту (рис. 1 в) [7] та сорочка з технологією SeamPose для відстеження пози користувача у верхній частині тіла (рис. 1 г) [8]. У смартфутболці сенсорні провідні нитки інтегровані в шви горловини, рукавів і бокових частин, а у сорочці SeamPose струмопровідні шви розташовані вздовж конструктивних ліній плечей і рукавів, що дозволяє зберегти вигляд традиційних трикотажних виробів, забезпечити комфорт, свободу рухів та анатомічну відповідність без візуального перевантаження технологічними елементами.

Естетичні характеристики куртки Firefly Jacket бренду Vollebak (рис. 1 д) [9] формується через динамічну зміну кольорів залежно від умов освітлення завдяки поєднанню флуоресцентної та фосфоресцентної мембран. Водночас багат шарова структура тканини забезпечує водонепроникність і вітростійкість, що підвищує ергономічну придатність виробу для тривалого носіння в різних погодних умовах.

Також слід виділити приклади у категорії виробів, які підтримують контроль температури тіла та інтелектуальне управління мікрокліматом: смарткуртки RL Cooling компанії Ralph Lauren (рис. 1 е) [10], Heptathlon Black Technology Down Jacket виробника Sundance (рис. 1 є) [11] та смарткуртку дослідників з American Chemical Society та Laboratory for Artificial Intelligence in Design under InnoHK Research Clusters

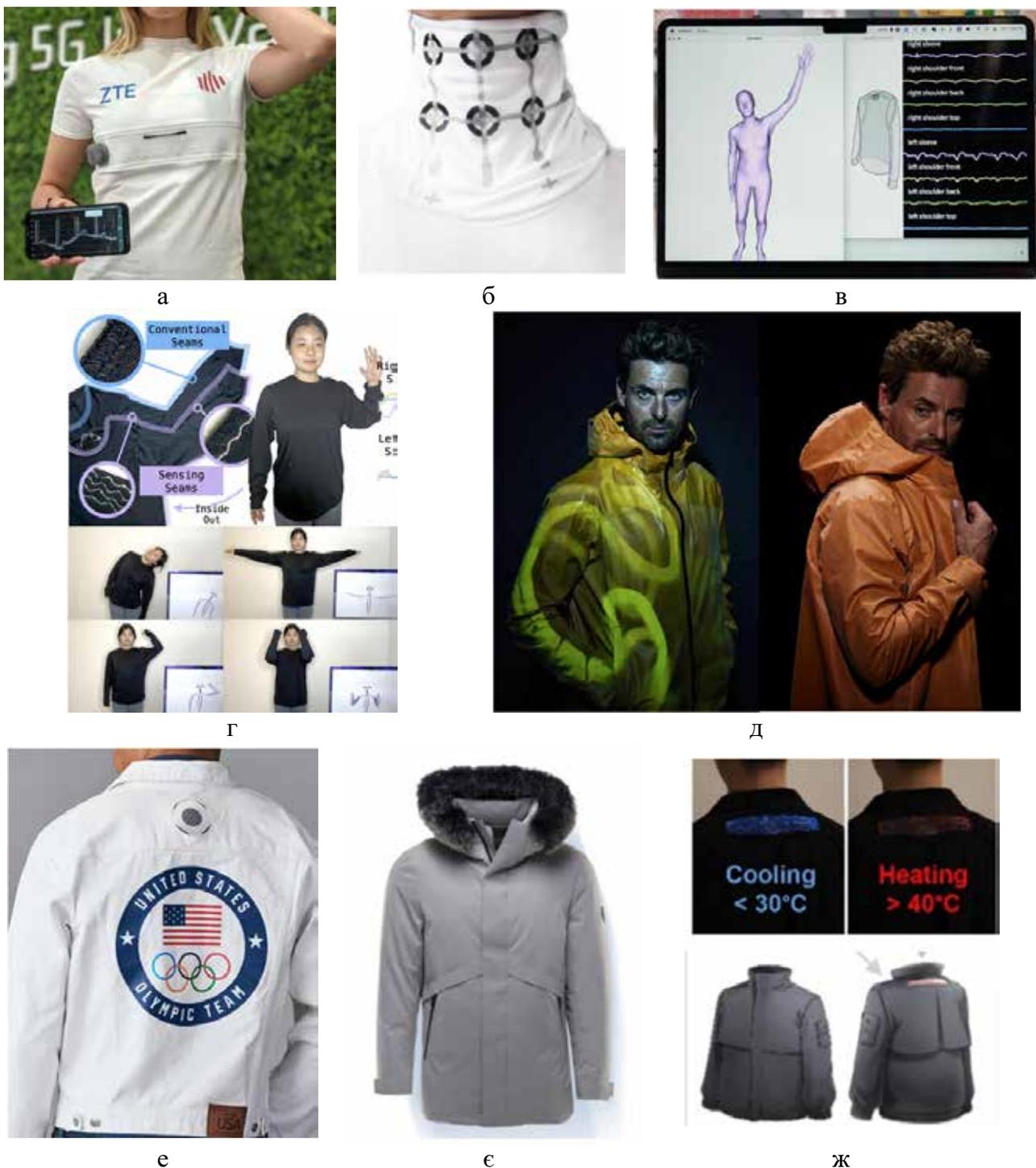


Рис. 1. Приклади смартрозробок з узгодженістю естетичних та ергономічних характеристик:
 а – футболка YouCare компанії ZTE Corporation (Гонконг та Шеньчжен, Китай) та партнерів з Італії та Ізраїлю, червень 2021 р.; б – піжама для моніторингу сну, University of Cambridge (Кембридж, Велика Британія), лютий 2025 р.; в – футболка з моделлю ШІ, Cornell University (Ітаці, США), квітень 2025 р.; г – сорочка з технологією SeamPose, Cornell University (Ітаці, США), жовтень 2024 р.; д – куртка Firefly Jacket зі зміною кольору, Vollebak (Лондон, Велика Британія), березень 2024 р.; е – куртка із системою охолодження температури RL Cooling компанії Ralph Lauren (Нью-Йорк, США), липень 2021 р.; є – смарткуртка Sundance Heptathlon Black Technology з підгрівом, функцією масажу та зарядки гаджетів, Sundance (Китай), грудень 2022 р.; ж – смарткуртка з технологією ШІ, American Chemical Society (США), Laboratory for Artificial Intelligence in Design under InnoHK Research Clusters (Гонконг, Китай), лютий 2025 р.

(рис. 1 ж) [12]. Технологічні елементи цих виробів інтегровані безпосередньо у крій і текстильні матеріали, при цьому зовнішньо вони можуть бути помітними, однак завдяки пропорційним розмірам, продуманому розташуванню та вдало підібраній кольоровій гамі всі компоненти гармонійно вписані в загальний дизайн. Функціональні модулі курток забезпечують інтуїтивне та зрозуміле використання та не створюють дискомфорт для користувача.

Конструктивні та безпекові характеристики смартодягу є тісно пов'язаними, оскільки правильне конструктивне рішення виробу безпосередньо впливає на захист користувача та надійність його функціонування. Конструкція визначає розташування технологічних елементів, форму та міцність виробу, способи кріплення сенсорів та модулів живлення, а безпекові характеристики забезпечують захист від фізичних ризиків (травмування, опіків, подразнень) та цифрових загроз, зокрема втрати або неконтрольованого доступу до даних, які збирають сенсори [4]. Основними критеріями оцінки узгодження конструктивних та безпекових характеристик смартодягу є:

– *надійність та міцність конструкції* – шви, кріплення, модулі та сенсори витриму-

ють розтягнення, згинання та повторні навантаження, не створюючи ризику пошкодження або травмування користувача;

– *правильне розташування технологічних елементів* – батареї, сенсори, дроти та інші компоненти не створюють точок тиску, ризику опіків або подразнень, враховуються анатомічні особливості користувача;

– *захист електронних компонентів і стійкість до експлуатаційних умов* – ізоляція та захист від вологи, ударів, механічних пошкоджень, перегріву, коротких замикань; компоненти зберігають безпечність і функціональність у різних температурах, вологості та під час активного використання;

– *відповідність стандартам безпеки матеріалів і технологій* – використані тканини та електронні компоненти сертифіковані, безпечні для шкіри та здоров'я користувача;

– *захист даних і бездротового зв'язку* – надійне збирання, збереження та передача інформації зі сенсорів, запобігання втраті або несанкціонованому доступу до даних.

До прикладів узгодження конструктивних та безпекових характеристик належать розробки дослідників з Purdue University: безбатарейна захисна рукавичка для безпеки під час роботи з електрикою (рис. 2 а)



Рис. 2. Приклади смартрозробок з узгодженістю конструктивних та безпекових характеристик: технологія бездротового живлення Purdue University (Вест-Лафайетт, США): а – рукавичка для безпеки при роботі з електрикою, б – пов'язка із системою кардіомоніторингу; в – футболка, що використовує звукові хвилі для вимірювання дотику, тиску та руху користувача, ETH Zurich (Цюрих, Швейцарія)

та текстильна пов'язка з системою кардіомоніторингу (рис. 2 б) [13]. Використання бездротового живлення від Wi-Fi/радіохвиль усуває потребу в батареях, зменшуючи ризик перегріву, коротких замикань і механічного пошкодження. Захист електроніки від вологи та зносу гарантується ультрагідрофобним покриттям, а передача біометричних даних здійснюється через стабільні бездротові канали з мінімізацією втрат і ризиків несанкціонованого доступу.

Ще одним прикладом є футболка компанії ETH Zurich (рис. 2 в) [14] з матеріалу SonoTextile, що використовує звукові хвилі для вимірювання дотику, тиску та руху користувача. Вплетені у тканину мікроскопічні скляні волокна забезпечують міцність і гнучкість конструкції, не створюють точок тиску чи ризику подразнень, зберігають функціональність під час деформацій і активного використання, а бездротова передача даних у реальному часі підтримує надійний та безпечний збір і обробку інформації.

У смартодязі естетичні та конструктивні характеристики формують основу зрозумілого візуального та функціонального сприйняття виробу користувачем. Конструктивні рішення визначають розташування технологічних елементів, форму та міцність виробу, а естетичні характеристики підкреслюють доречність цих елементів у загальному образі. У результаті досягається цілісність виробу, гармонійність силуету та пропорцій, а також зрозумілість його функціонального наповнення [4]. До критеріїв оцінки взаємозв'язку конструкції та естетичних характеристик смартодязу можна віднести:

– *цілісність образу через конструктивні рішення* – елементи конструкції (шви, кріплення, модулі) органічно вписані в загальний дизайн виробу, підтримуючи стильовий образ;

– *баланс між видимістю технологічних елементів і естетичною привабливістю* – сенсори та модулі видно лише там, де це доречно для сприйняття функцій або стилю, не порушуючи цілісності образу;

– *гармонія пропорцій і деталей у масштабі виробу* – розмір і розташування кон-

структивних і технологічних елементів підтримують візуальну збалансованість виробу, підкреслюючи стиль та образ.

Прикладами смартодязу з гармонійним поєднання конструктивних та естетичних характеристик є інтерактивні боді Emotional Clothing дизайнерки Iga Węglińska (рис. 3 а) [15] та цифрова інтерактивна сукня Project Primrose, розроблена Adobe Research у співпраці з Christian Cowan (рис. 3 б) [16]. У боді Emotional Clothing термохромні тканини, світлодіоди й провідні нитки інтегровані безпосередньо у форму виробів та розташовані з урахуванням анатомії тіла, що забезпечує цілісність силуету й візуальну збалансованість, а видимі світлові та колірні ефекти мають смислове навантаження, оскільки відображають емоційний стан користувача. У сукні Project Primrose декоративна поверхня сформована з PDLC-елементів – гнучких рідкокристалічних пелюсток, інтегрованих у текстильну основу. Зміна кольору й візерунків у реальному часі підтримує естетичну привабливість, а технологічні елементи залишаються візуально впорядкованими та пропорційними формі сукні. Баланс між видимістю технології та дизайном досягається завдяки модульному розташуванню пелюсток, що формують художній образ.

Ще одним прикладом є 4D-трикотажна сукня, розроблена дослідниками Massachusetts Institute of Technology Self-Assembly Laboratory (рис. 3 г) [17]. Виріб демонструє цілісність образу завдяки безшовній конструкції, сформованій методом комп'ютеризованого в'язання, де формоутворення закладене безпосередньо в структуру матеріалу. Термочутливі нитки, програмно розміщені у визначених зонах, забезпечують керовану зміну форми під впливом тепла, створюючи складки й об'ємні елементи без додаткових конструктивних деталей.

Вартими уваги також є інноваційні розробки: футболка Avery Dennison з доповненою реальністю (рис. 3 в) [18] та смарт-футболка VTT з інтегрованим сенсорним екраном (рис. 3 г) [19]. Футболка Avery Dennison має вбудовану плетену NFC-нашивку, яка дозволяє активувати доповнену

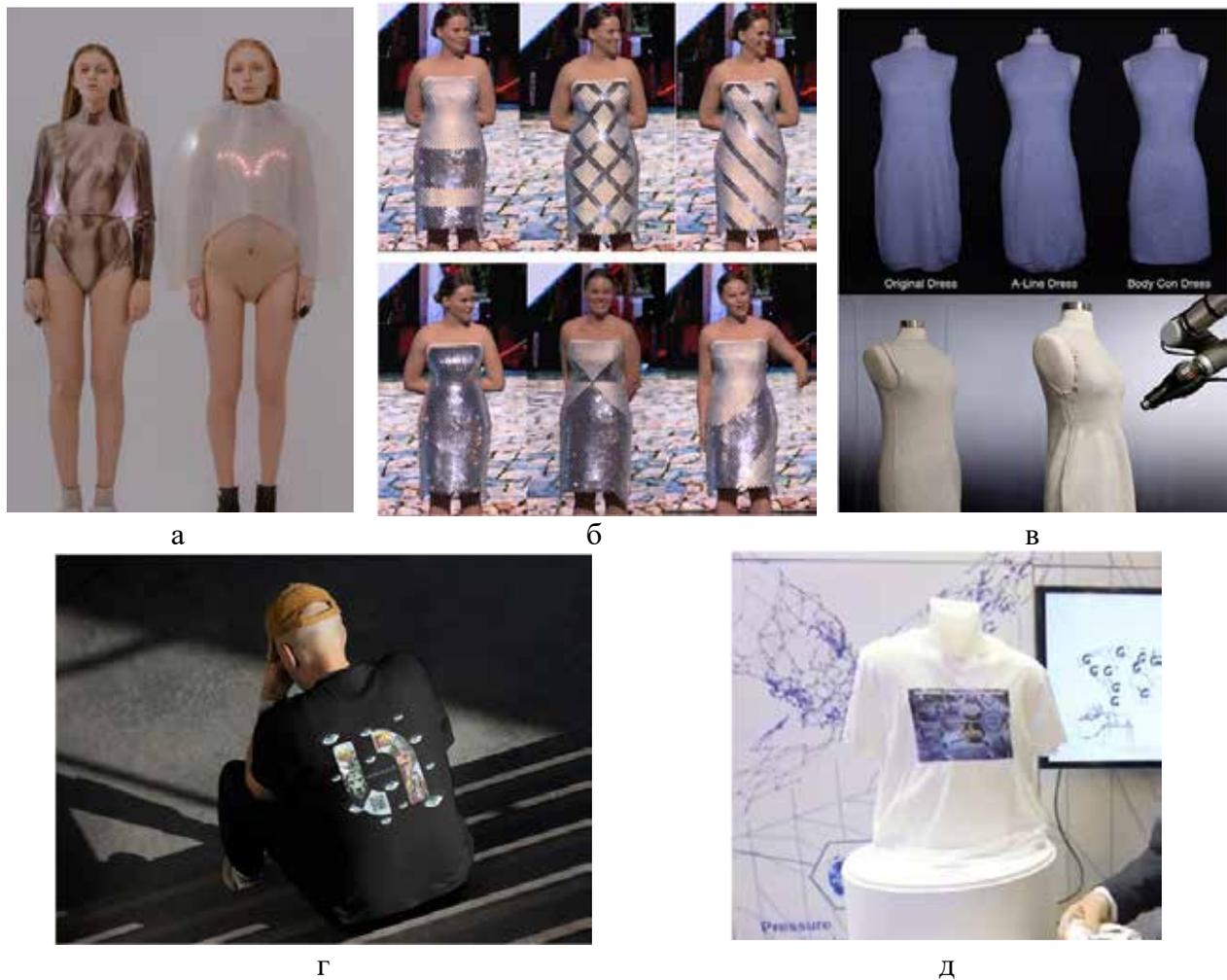


Рис. 3. Приклади смартрозробок з узгодженістю конструктивних та естетичних характеристик: а – інтерактивне боді дизайнерки Iga Węglińska (Краків, Польща), грудень 2021 р.; б – інтерактивна сукня Project Primrose компанії Adobe Research, (Сан-Франциско, США), жовтень 2023 р.; в – 4D-трикотажна сукня, що змінює форму під дією тепла, Massachusetts Institute of Technology Self-Assembly Laboratory (Кембридж, США), січень 2024 р.; г – футболка з доповненою реальністю Avery Dennison (Ментор, США), січень 2024 р.; д – смартфутболка дослідників з VTT Research (Еспоо, Фінляндія), лютий 2022 р.

реальність за допомогою QR-коду або смартфона, при цьому нашивка виглядає як декоративний принт, підкреслюючи естетичність дизайну. У смартфутболці VTT сенсорний екран інтегрований в текстильний матеріал за допомогою гнучкої графенової технології, а електроди для ємнісного дотику надруковані на матеріалі у вигляді декоративного малюнка, що одночасно виконує функціональну роль і підтримує візуальну привабливість виробу.

На сьогоднішній день серед численних інноваційних розробок можна виділити смартодяг, який відповідає більшості критеріям щодо узгодженості естетичних,

ергономічних, безпекових і конструктивних характеристик, а саме:

– вироби з підігрівом, такі як жилети Orogo Heated Apparel (рис. 4 а) [20] та Carhartt X-1 (рис. 4 б) [21], костюм Н.Е.А.Т. (рис. 4 в) [22]. Ці приклади забезпечують комфорт і свободу рухів завдяки анатомічній посадці, зонваному розташуванню нагрівальних елементів та легким матеріалам, що не обмежують рухів. Пропорції та розміщення деталей підкреслюють силует користувача, а технологічні модулі інтегровані без порушення загальної естетики, зберігаючи цілісність образу. Конструкція надійна і безпечна: батареї та нагрівальні елементи захищені від перегріву,

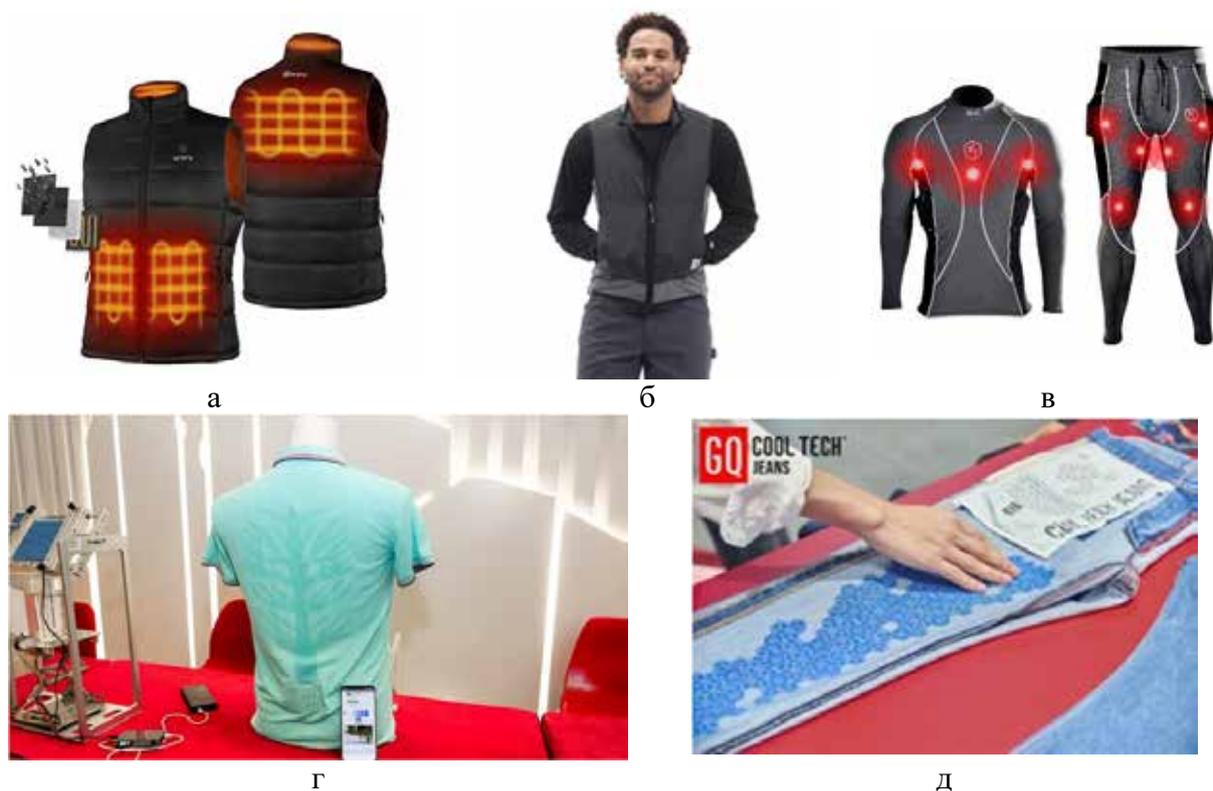


Рис. 4. Приклади смартрозробок, що відповідають критеріям оцінки взаємозв'язку естетичних, ергономічних, безпекових і конструктивних характеристик: а – жилет з підігрівом компанії Ororo Heated Apparel (Лас-Вегас, США), березень 2021 р.; б – жилет з підігрівом Carhartt (Дірборн, США), лютий 2023 р.; в – костюм з підігрівом стартапу Н.Е.А.Т. (Грейт-Фоллс, США), серпень 2021 р.; г – футболка для створення дихаючого і сухого мікроклімату шкіри користувача, Hong Kong Polytechnic University (Гонконг, Китай), серпень 2024 р.; д – джинси з охолоджувальним ефектом GQ Cool Tech, HeiQ (Швейцарія) та GQ Apparel (Таїланд), серпень 2024 р.

вологи та механічних пошкоджень, а матеріали сертифіковані та безпечні для шкіри. Керування через мобільні додатки забезпечує інтуїтивне використання і точне налаштування рівня нагріву відповідно до фізіологічних потреб користувача. Шви, кріплення та модулі органічно вписані у дизайн, зоноване розташування нагрівальних елементів підтримує візуальну пропорційність і стильовий образ, поєднуючи функціональність із привабливим зовнішнім виглядом;

– вироби з охолоджувальним ефектом, такі як футболка з активним керуванням потовиділенням, розроблена науковцями з Hong Kong Polytechnic University (рис. 4 г) [23] та джинси GQ Cool Tech компаній HeiQ та GQ Apparel (рис. 4 д) [24]. Дані приклади забезпечують комфорт і свободу рухів завдяки продуманій формі та матеріалам, що повторюють анатомічні контури тіла, а технологічні еле-

менти (штучні «потові залози», мембрани Omni Cool Dry, біо-базований полімер HeiQ Cool) не обмежують рухи та не порушують пропорційності виробу. У футболці електронні компоненти керуються низьковольтною напругою та ізольовані від шкіри, а у джинсах полімер HeiQ Cool активується контактним і не потребує додаткового живлення, що виключає ризик перегріву чи травмування. Крім того, баланс між видимістю технологічних і декоративних елементів підтримує гармонію пропорцій та загальну композицію виробу, підтверджуючи відповідність критеріям поєднання конструкції та естетики.

Висновки. У роботі здійснено аналіз сучасних інноваційних рішень, що застосовуються для розв'язання проблем комплексного дизайну смартодягу. Визначено основні характеристики виготовлення виробів та систематизовано їх у взаємопов'язані групи:

естетичні та ергономічні, конструктивні та безпекові, а також естетичні та конструктивні. Для кожної з груп сформульовано критерії оцінювання виробів, які характеризують якість їх проектування та виготовлення. На основі аналізу розробок смартодягу 2021–2025 рр. виявлено основні рішення, які забезпечують високий рівень якості продукції. Визначено, що взаємозв'язок естетичних та ергономічних характеристик у сучасних розробках досягається завдяки таким рішенням, як інтеграція технологічних компонентів у структуру матеріалів, крій і шви, функціонально обґрунтоване розташування сенсорів у доступних зонах та застосуванню інноваційних матеріалів із підвищеними захисними й візуальними властивостями. Відповідність критеріям узгодження

конструктивних та безпекових характеристик забезпечується застосуванням бездротового живлення, захищених каналів передачі даних, міцних і гнучких матеріалів, а також оптимальним розташуванням сенсорів і модулів з урахуванням анатомічних особливостей користувача. Узгодження конструкції та естетичних характеристик реалізується через включення технологічних компонентів у формоутворення та образ виробу як композиційно значущих елементів. Встановлено, що серед сучасних інноваційних розробок найбільш повною мірою сукупності визначених критеріїв відповідає смартодяг з функціями підігріву та охолодження, який демонструє збалансоване поєднання естетичних, ергономічних, безпекових та конструктивних характеристик.

Література:

1. Zunjic A., Tsaklis P. V., Yue X. G. The relationship between ergonomics, safety and aesthetics in the design of consumer products and systems. *Nova Science Publishers Inc.: Hauppauge, NY, USA*. 2017.
2. Колосніченко М.В., Пашкевич К.Л. *Мода і одяг. Основи проектування та виробництва одягу* : навчальний посібник. Київ : КНУТД, 2018. 238 с.
3. Мица В., Домбровська О. Функції одягу та вимоги до якості: від фізичного до цифрового. *Herald of Khmelnytskyi National University. Technical Sciences*. 2025. № 347(1). С. 256-262. DOI: <https://doi.org/10.31891/2307-5732-2025-347-34>
4. Lopez X., Afrin K., Nepal, B. Examining the design, manufacturing and analytics of smart wearables. *Medical Devices & Sensors*. 2020. №3(3). e10087. DOI: <https://doi.org/10.1002/mds3.10087>
5. YouCare is born: the T-shirt that saves lives using 5G is now a reality. *ZTE* : webpage. URL: <https://www.zte.com.cn/global/about/news/20210629e3.html> (дата звернення: 02.01.2026).
6. Tang C., Yi W., Xu M., Jin Y., Zhang Z., Chen X., Occhipinti L. G. A deep learning-enabled smart garment for accurate and versatile monitoring of sleep conditions in daily life. *Proceedings of the National Academy of Sciences*. 2025. № 122(7). e2420498122. DOI: <https://doi.org/10.1073/pnas.2420498122>
7. Loday K. SeamPose Powered by XIAO nRF52840, Repurposing Seams for Upper-Body Pose Tracking with Smart Clothing. *Seed Studio*. 2025. URL: <https://www.seedstudio.com/blog/2024/10/29/seampose-powered-by-xiao-nrf52840-repurposing-seams-for-upper-body-pose-tracking-with-smart-clothing/> (дата звернення: 02.01.2026).
8. Halfacree G. SeamPose Turns Shirt Seams Into Smart, Wireless Capacitive Sensors for Pose Estimation. *Hackster.io*. 2025. URL: <https://www.hackster.io/news/seampose-turns-shirt-seams-into-smart-wireless-capacitive-sensors-for-pose-estimation-a828f5bbeaba> (дата звернення: 02.01.2026).
9. Vollebak is back with new glow-in-the-dark 'FIREFLY' jacket. *Designboom* : webpage. URL: <https://www.designboom.com/technology/vollebak-firefly-jacket-color-shifting-membranes-03-15-2024/> (дата звернення: 02.01.2026).
10. High-tech vest monitors lung function. *Fraunhofer-Gesellschaft* : webpage. URL: <https://www.fraunhofer.de/en/press/research-news/2022/august-2022/high-tech-vest-monitors-lung-function.html> (дата звернення: 02.01.2026).
11. ISPO Award Winner 2023: Haglöfs Spitz Down Hood Jacket. *INSPO* : webpage. URL: <https://www.ispo.com/en/promotion/ispo-award-winner-heptathlon-black-technology-down-jacket> (дата звернення: 04.01.2026).
12. Jacket uses AI to keep you comfortable. *ScienceDaily* : webpage. URL: <https://www.sciencedaily.com/releases/2025/02/250213143538.htm> (дата звернення: 04.01.2026).
13. Forget wearables: Future washable smart clothes powered by Wi-Fi will monitor your health. *Purdue* : webpage. URL: <https://www.purdue.edu/newsroom/archive/releases/2021/Q2/forget-wearables-future-washable-smart-clothes-powered-by-wi-fi-will-monitor-your-health.html> (дата звернення: 05.01.2026).

14. Elhardt Chr. Detecting exhaustion with smart sportswear. *ETH Zurich*. 2023. URL: <https://ethz.ch/en/news-and-events/eth-news/news/2023/03/detecting-exhaustion-with-smart-sportswear.html> (дата звернення: 05.01.2026).
15. Iypeh J. Iga Węglińska's Emotional Clothing responds to bodily stress to encourage mindfulness. *STIR World*. 2022. URL: <https://www.stirworld.com/see-features-iga-weglinkas-emotional-clothing-responds-to-bodily-stress-to-encourage-mindfulness> (дата звернення: 05.01.2026).
16. How Adobe's Project Primrose and Christian Cowan created a runway showstopper for NY Fashion Week. *Research Adobe* : webpage. URL: <https://research.adobe.com/news/how-adobes-project-primrose-and-christian-cowan-created-a-runway-showstopper/> (дата звернення: 07.01.2026).
17. Aouf R. S. MIT's 4D-Knit Dress changes shape in response to heat. *Dezeen*. 2024. URL: <https://www.dezeen.com/2024/02/09/4d-knit-dress-mit-ministry-of-supply/> (дата звернення: 07.01.2026).
18. NRVLD @ Art Basel. *Apparel Solution* : webpage. URL: <https://apparelsolutions.averydennison.com/en/perspectives/nrvld-art-basel> (дата звернення: 07.01.2026).
19. Lawson M. #TechTuesday: A touchscreen on your t-shirt! *Graphene Flagship*. 2022. URL: <https://graphene-flagship.eu/materials/news/techtuesday-a-touchscreen-on-your-t-shirt/> (дата звернення: 07.01.2026).
20. Men's Classic Heated Vest – Black. *Ororo Wear* : webpage. URL: <https://www.ororowear.com/products/men-heated-vest-black> (дата звернення: 09.01.2026).
21. Keenan T., King R.J. DBusiness Daily Update: Dearborn's Carhartt Launches AI Heated Vest, and More. *DBusiness* : webpage. URL: <https://www.dbusiness.com/daily-news/dbusiness-daily-update-dearborns-carhartt-launches-ai-heated-vest-and-more/> (дата звернення: 09.01.2026).
22. The Most Advanced Heated Based-Layer Available. *H.E.A.T.* : webpage. URL: <https://heatinc.com/pages/one-layer-garment> (дата звернення: 09.01.2026).
23. Staff Writer. And Now Electrically-Activated Sportswear with Nature-Inspired Active Perspiration Function. *Texfash*. 2024. <https://texfash.com/research/and-now-electrically-activated-sportswear-with-nature-inspired-active-perspiration-function> (дата звернення: 09.01.2026).
24. HeiQ and GQ Apparel bring biobased cooling to denim in Thailand. *HeiQ* : webpage. URL: <https://www.heiq.com/news/heiq-and-gq-apparel-bring-biobased-cooling-to-denim-in-thailand/> (дата звернення: 09.01.2026).

References:

1. Zunjic, A., Tsaklis, P. V., & Yue, X. G. (2017). The relationship between ergonomics, safety and aesthetics in the design of consumer products and systems. Nova Science Publishers Inc.: Hauppauge, NY, USA.
2. Kolosnichenko, M. V., & Pashkevych, K. L. (2018). *Moda i odiah. Osnovy proektuvannia ta vyrobnytstva odiahu* [Fashion and clothing. Basics of clothing design and production]. Kyiv : KNUTD. [in Ukrainian].
3. Mytsa, V., & Dombrovska, O. (2025). Funktsii odiahu ta vymohy do yakosti: vid fizychnoho do tsyfrovoho [Clothing functions and quality requirements: from physical to digital]. *Herald of Khmelnytskyi National University. Technical Sciences* [in Ukrainian].
4. Lopez, X., Afrin, K., & Nepal, B. (2020). Examining the design, manufacturing and analytics of smart wearables. *Medical Devices & Sensors*, 3(3), e10087.
5. YouCare is born: the T-shirt that saves lives using 5G is now a reality. *ZTE* : webpage. Retrieved from: <https://www.zte.com.cn/global/about/news/20210629e3.html> (last accessed: 02.01.2026).
6. Tang, C., Yi, W., Xu, M., Jin, Y., Zhang, Z., Chen, X., ... & Occhipinti, L. G. (2025). A deep learning-enabled smart garment for accurate and versatile monitoring of sleep conditions in daily life. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 122(7), e2420498122.
7. Loday K. SeamPose Powered by XIAO nRF52840, Repurposing Seams for Upper-Body Pose Tracking with Smart Clothing. *Seed Studio*. 2025. Retrieved from: <https://www.seedstudio.com/blog/2024/10/29/seampose-powered-by-xiao-nrf52840-repurposing-seams-for-upper-body-pose-tracking-with-smart-clothing/> (last accessed: 02.01.2026).
8. Halfacree G. SeamPose Turns Shirt Seams Into Smart, Wireless Capacitive Sensors for Pose Estimation. *Hackster.io*. 2025. Retrieved from: <https://www.hackster.io/news/seampose-turns-shirt-seams-into-smart-wireless-capacitive-sensors-for-pose-estimation-a828f5bbeaba> (last accessed: 02.01.2026).
9. Vollebak is back with new glow-in-the-dark 'FIREFLY' jacket. *Designboom* : webpage. Retrieved from: <https://www.designboom.com/technology/vollebak-firefly-jacket-color-shifting-membranes-03-15-2024/> (last accessed: 02.01.2026).
10. High-tech vest monitors lung function. *Fraunhofer-Gesellschaft* : webpage. Retrieved from: <https://www.fraunhofer.de/en/press/research-news/2022/august-2022/high-tech-vest-monitors-lung-function.html> (last accessed: 02.01.2026).

11. ISPO Award Winner 2023: Haglöfs Spitz Down Hood Jacket. *INSPO* : webpage. Retrieved from: <https://www.ispo.com/en/promotion/ispo-award-winner-heptathlon-black-technology-down-jacket> (last accessed: 04.01.2026)
12. Jacket uses AI to keep you comfortable. *ScienceDaily* : webpage. Retrieved from: <https://www.sciencedaily.com/releases/2025/02/250213143538.htm> (last accessed: 04.01.2026).
13. Forget wearables: Future washable smart clothes powered by Wi-Fi will monitor your health. *Purdue* : webpage. Retrieved from: <https://www.purdue.edu/newsroom/archive/releases/2021/Q2/forget-wearables-future-washable-smart-clothes-powered-by-wi-fi-will-monitor-your-health.html> (last accessed: 04.01.2026).
14. Elhardt Chr. Detecting exhaustion with smart sportswear. *ETH Zurich*. 2023. Retrieved from: <https://ethz.ch/en/news-and-events/eth-news/news/2023/03/detecting-exhaustion-with-smart-sportswear.html> (дата звернення: 05.01.2026).
15. Iypeh J. Iga Węglińska's Emotional Clothing responds to bodily stress to encourage mindfulness. *STIR World*. 2022. Retrieved from: <https://www.stirworld.com/see-features-iga-weglińskas-emotional-clothing-responds-to-bodily-stress-to-encourage-mindfulness> (last accessed: 05.01.2026)
16. How Adobe's Project Primrose and Christian Cowan created a runway showstopper for NY Fashion Week. *Research Adobe* : webpage. Retrieved from: <https://research.adobe.com/news/how-adobes-project-primrose-and-christian-cowan-created-a-runway-showstopper/> (last accessed: 07.01.2026).
17. Aouf R. S. MIT's 4D-Knit Dress changes shape in response to heat. *Dezeen*. 2024. Retrieved from: <https://www.dezeen.com/2024/02/09/4d-knit-dress-mit-ministry-of-supply/> (last accessed: 07.01.2026).
18. NRVLD @ Art Basel. *Apparel Solution* : webpage. Retrieved from <https://apparelsolutions.averydennison.com/en/perspectives/nrvld-art-basel> (last accessed: 07.01.2026).
19. Lawson M. #TechTuesday: A touchscreen on your t-shirt! *Graphene Flagship*. 2022. Retrieved from: <https://graphene-flagship.eu/materials/news/techtuesday-a-touchscreen-on-your-t-shirt/> (last accessed: 07.01.2026).
20. Men's Classic Heated Vest – Black. *Ororo Wear* : webpage. Retrieved from: <https://www.ororowear.com/products/men-heated-vest-black> (last accessed: 09.01.2026).
21. Keenan T., King R.J. DBusiness Daily Update: Dearborn's Carhartt Launches AI Heated Vest, and More. *DBusiness* : webpage. Retrieved from: <https://www.dbusiness.com/daily-news/dbusiness-daily-update-dearborns-carhartt-launches-ai-heated-vest-and-more/> (last accessed: 09.01.2026).
22. The Most Advanced Heated Based-Layer Available. *H.E.A.T.* : webpage. Retrieved from: <https://heatinc.com/pages/one-layer-garment> (last accessed: 09.01.2026).
23. Staff Writer. And Now Electrically-Activated Sportswear with Nature-Inspired Active Perspiration Function. *Texfash*. 2024. Retrieved from <https://texfash.com/research/and-now-electrically-activated-sportswear-with-nature-inspired-active-perspiration-function> (last accessed: 09.01.2026).
24. HeiQ and GQ Apparel bring biobased cooling to denim in Thailand. *HeiQ* : webpage. Retrieved from: <https://www.heiq.com/news/heiq-and-gq-apparel-bring-biobased-cooling-to-denim-in-thailand/> (last accessed: 09.01.2026).

Дата першого надходження статті до видання: 17.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 12.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 01.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 75.036:7.038.54:39(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.1.21>

Мазов Андрій Андрійович,

викладач циклової комісії образотворчого мистецтва і дизайну

Фахового коледжу «Універсум»

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка,

аспірант

Київської державної академії декоративного мистецтва і дизайну

імені Михайла Бойчука

ORCID ID: 0009-0007-5570-1751

23asp_mazov_a@kdidpamid.edu.ua

Шеменьова Юлія Володимирівна,

доктор філософії,

заступник директора з навчально-виховної роботи

Фахового коледжу «Універсум»

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

ORCID ID: 0000-0003-0570-3613

y.shemenova@kubg.edu.ua

ШАБЛОННЕ ТРАКТУВАННЯ УКРАЇНСЬКИХ ЕТНОМОТИВІВ У СУЧАСНОМУ СТРИТ-АРТІ

Стаття присвячена дослідженню особливостей інтерпретації українських етно-національних мотивів у сучасному стріт-арті як важливому чиннику візуальної ідентифікації народу в публічному просторі. У центрі уваги – проблема шаблонного, формалізованого трактування етномотивів, що актуалізується в умовах війни, активних культурних трансформацій і глобалізаційних процесів. Розглянуто еволюцію звернення до національних образів в образотворчому мистецтві України XX–XXI століть – від авангардних експериментів початку XX століття до сучасних муралів і стріт-арт-практик, що формують нову візуальну мову міського середовища. Проаналізовано теоретичні підходи до поняття «етнічність» у працях провідних зарубіжних і вітчизняних дослідників, а також окреслено роль художньої мови як засобу збереження та трансляції культурної пам'яті. Особливу увагу приділено використанню етно-символіки, орнаментальних мотивів і кольорних кодів у сучасному стріт-арті як знакових систем, що функціонують у просторі міста.

На основі історико-культурного, іконографічного та семіотичного аналізу конкретних прикладів українського й закордонного стріт-арту виявлено як позитивний потенціал вуличного мистецтва у репрезентації національної ідентичності, так і ризики знецінення етносимволів внаслідок їх масового, поверхневого й аматорського використання. Обґрунтовано, що формальне тиражування усталених образів і кольорів призводить до редуцції їхнього смислового наповнення та втрати культурної цілісності.

Доведено необхідність усвідомленого, професійного й контекстуально вмотивованого застосування українських етномотивів у публічному просторі, що дозволяє зберегти баланс між традицією та сучасними художніми практиками.

Ключові слова: етномотиви, національний орнамент, символ, середовище, стріт-арт, графіті, мурали, публічний простір.

Mazov Andrii, Shemenova Yuliya. SCHEMATIC INTERPRETATION OF UKRAINIAN ETHNO-MOTIFS IN CONTEMPORARY STREET ART

The article examines the specific features of interpreting Ukrainian ethno-national motifs in contemporary street art as an important factor of visual identification of the nation within public space. The focus is placed on the problem of schematic and formalized treatment of ethnic motifs, which becomes especially relevant in the context of war, intensive cultural transformations, and globalization processes. The study traces the evolution of references to national imagery in Ukrainian visual art of the twentieth and twenty-first centuries – from the avant-garde experiments of the early twentieth century to contemporary murals and street art practices that shape a new visual language of the urban environment. Theoretical approaches to the concept of “ethnicity” in the works

of leading international and Ukrainian scholars are analyzed, and the role of artistic, “plastic” language as a means of preserving and transmitting cultural memory is outlined. Particular attention is paid to the use of ethno-symbolism, ornamental motifs, and color codes (blue–yellow and red–black) in contemporary street art as sign systems functioning within the urban space.

Based on historical-cultural, iconographic, and semiotic analyses of selected Ukrainian and international street art examples, the research identifies both the positive potential of street art in representing national identity and the risks of devaluation of ethno-symbols resulting from their mass, superficial, or amateur use. It is argued that the formal replication of established images and colors leads to a reduction of their semantic depth and a loss of cultural integrity. The article substantiates the necessity of a conscious, professional, and contextually grounded application of Ukrainian ethno-national motifs in public space, which enables a balance between tradition and contemporary artistic practices.

Key words: ethnic motifs, national ornament, symbol, environmental, street art, graffiti, murals, public space.

Вступ. Візуальна ідентифікація народу ґрунтується на виявленні та інтерпретації характерних етнокультурних ознак, які формуються в межах певної території, історичного досвіду та спільноти. Українські національні мотиви впродовж тривалого часу функціонували не лише як декоративні елементи, а й як носії глибокого семантичного змісту, виконуючи роль маркерів культурної, етнічної та національної ідентичності. У візуальних мистецьких практиках вони слугували засобом самоідентифікації та художнього осмислення національного досвіду.

На початку ХХ століття українські митці активно зверталися до етномистецької спадщини, інтегруючи її у нові художні течії. Георгій Нарбут осмислював елементи українського бароко як найбільш репрезентативні для національної візуальної мови. Михайло Бойчук поєднував народне мистецтво та візантійську традицію з європейським авангардом і модернізмом, вбачаючи у такому синтезі унікальну модель української культури, сформовану на перетині східних і західних впливів. Василь Єрмилов здійснював кубофутуристичні експерименти з народним орнаментом Слобожанщини. А Олександра Екстер у своїх творах інтегрувала традиційні українські мотиви у мову авангардного живопису. Аналогічні процеси спостерігалися і в галузі прикладної графіки Галичини, де народне мистецтво зазнало конструктивних інтерпретацій [1; 3].

На відміну від глибинного осмислення етномотивів у мистецтві першої половини ХХ століття, в сучасному стріт-арті все частіше простежується тенденція до їхнього

спрощеного, шаблонного використання. Повторюваність усталених образів, формальне цитування орнаментів і символів без урахування культурного контексту та семантичної багатшаровості зумовлюють актуальність наукового осмислення проблеми поверхневого трактування українських етномотивів у публічному просторі.

Матеріали та методи. Дослідження спрямоване на виявлення семантичного потенціалу етно-національних образів, символів і колірних кодів у публічному просторі, а також на визначення межі між усвідомленим художнім переосмисленням традиційної культури та її формалізованим, стереотипним відтворенням в умовах війни, глобалізаційних процесів і трансформації національної ідентичності.

До методологічної основи дослідження включено історико-культурний метод, що дозволяє розкрити еволюцію поняття «етнічність» та простежити традиції використання етномотивів в українському мистецтві ХХ–ХХІ століть. Іконографічний метод використовується для ідентифікації походження та типологізації візуальних образів і мотивів, що використовуються у стріт-арті (образ жінки в національному вбранні, рослинний орнамент, сакральні мотиви тощо). У межах дослідження цей метод дозволяє простежити, які саме образи стають найбільш вживаними й повторюваними, а також визначити, чи зберігають вони первинні сенси або редукуються до впізнаваних, але спрощених візуальних кліше. Доповненням до нього став семіотичний метод, що дав змогу розглянути функціонування національних кольорів у міському просторі як потужних маркерів

ідентичності та, навпаки, візуально знецінених елементів внаслідок надмірного та безконтекстного використання.

Розробка концептуальних підходів до трактування поняття «етнічність» розпочалась у 60-х рр. ХХ століття. У той час у зв'язку з руйнуванням колоніальної системи й утворенням нових незалежних світових держав, посилилась увага до проблем етнічної ідентичності. Митці намагалися знайти основу етносу в національній культурі та народному декоративно-прикладному мистецтві. Сам термін «етнічність» популяризував британський антрополог Едвард Тайлор Літл. Серед відомих теоретиків, що займалися проблемою визначення поняття «етнос», виділяють Г. Айзекса, Петера Ван ден Берга, Юліана Бромлея, Макса Вебера, К. Гіртця, Ентоні Сміта. Вони розглядали проблему етнічності, як вроджену властивість людської цивілізації зберігати власну ідентичність. Втім ключова робота у визначенні поняття належить норвезькому антропологу Фредріку Барту, який у 1969 році видав збірку “Ethnic Groups and Boundaries”, де етнічність розглядалася як динамічний соціальний конструкт, а не вроджена властивість [9].

Серед основних постулатів трактування етнічності виділяють такі: етнічні особливості мають природжений характер і передаються

від покоління до покоління; етнічні зв'язки є найважливішими за будь-які інші; етнічна ідентичність є ключовою; етнічність – це споконвічний, природний, реальний, стабільний і загалом позитивний феномен, в основі якого лежить спільне походження.

Основу етнічної спільності, насамперед, становить єдність її мови. Окрім мови словесної, існує мова пластична, художня, не менш багатша за літературну. А вже спільно з міфами, звичаями, цінностями, релігією та наукою, мистецтво в усіх його проявах формує культуру.

Результати. У сучасному стріт-арті етнічні мотиви виражаються в різній спосіб: через традиційні релігійні (іконографічні) образи (UpTown «Богородиця», Київ, 2015; Парцей О., Клицюк І. «Україна Єдина», Івано-Франківськ, 2014) (рис. 1–2), обрядові та ритуальні дієства, фольклорні мотиви різного жанру, знаки, символи й образи (мурал А. Пальваля у м. Бахмут, 2020) (рис. 3), стилістику традиційних ремесел [10].

Протягом останніх десяти років в українському стріт-арті спостерігається активізація зусиль по виявленню і систематизації провідних ознак національного стилю образотворчості, який поступово все ширше позиціонується як «український стиль».

Етно-символічне значення має й колірна гама. В першу чергу, це синій та жовтий



Рис. 1. UpTown «Богородиця», Київ. 2015



Рис. 2. Парцей О., Клицюк І. «Україна Єдина». Івано-Франківськ. 2014



Рис. 3. Мурал у м. Бахмут. 2020

– кольори українського державного прапора. Відтак, їх поєднання з початку повномасштабного вторгнення російських військ на територію України стало трендовим у вітчизняному мурал-арті, де райтери створюють метафоричні образи країни у відповідних кольорах (О. Корбан «Золота нитка», Київ, 2022; А. Мазов «Дівчина з кульками», смт. Калинівка, 2023) (рис. 4–5) [7].

Використання синьо-жовтих кольорів працює як національний код не тільки в Україні, а й закордоном. Українські прапори на вулицях іноземних міст є демонстрацією підтримки з боку міжнародної спільноти. Відповідно, все більше світових райтерів створюють «нове бачення» національних мотивів українського народу, відроджуючи та трансформуючи усталені образи, орнаменти та символіку, частіше вдаючись до мінімалістики. Досить поширеним є й поєднання червоного та чорного, що нагадує традиційні сполучення кольорів української вишивки.

У даному контексті варто згадати польську стріт-арт-галерею розміщену на опорах моста варшавського Гданського вокзалу, створену молодими польськими та українськими художниками 2018 року у м. Гданськ до 27 річниці Незалежності України. Шість муралів поєднали український та польський народні орнаменти, зокрема петриківський художній розпис з візерунками польської болеславської кераміки в образах польських

кінозірок одягнутих в українські національні костюми (рис. 6) [8].

Трансляція синьо-жовтих та червоно-чорних кольорів закордоном, дозволяє митцям крізь образи говорити про глобальну проблему російсько-української війни, поєднавши її з національними кольорами та символами.

Однак, все частіше у суспільстві поширюються критичні відгуки про фарбування парканів у синьо-жовті кольори, аматорські мурали із зображеннями джавелінів, дівчат у віночках, соняшників, калини та маків, як такі, що часом виглядають примітивно та недолуго. До прикладу скандальні твори Євгенії Фулен, де в образах людей повністю відсутні анатомічні пропорції, чи «клякси» Соні Морозюк (рис. 7–8). У даному контексті з'являється ризик знецінення кольорів національного стягу та української символіки.

З початком повномасштабного вторгнення російських військ на територію України активно поширилися намагання митців «прикрасити сірі часи війни». Вуличні митці все частіше звертаються до історії розвитку української культури. Так, райтер Дмитро Білокінь 2022 року створив у центрі Полтави графіті «Плин української культури» з елементами трипільської культури та мізинської стоянки пізнього палеоліту. Художня композиція починається з дерева життя, яке проростає з глека та вважається одним з найбільш сакральних символів у багатьох



Рис. 4. О. Корбан «Золота нитка». Київ. 2022



Рис. 5. А. Мазов «Дівчинка з кульками». смт. Калинівка. 2023

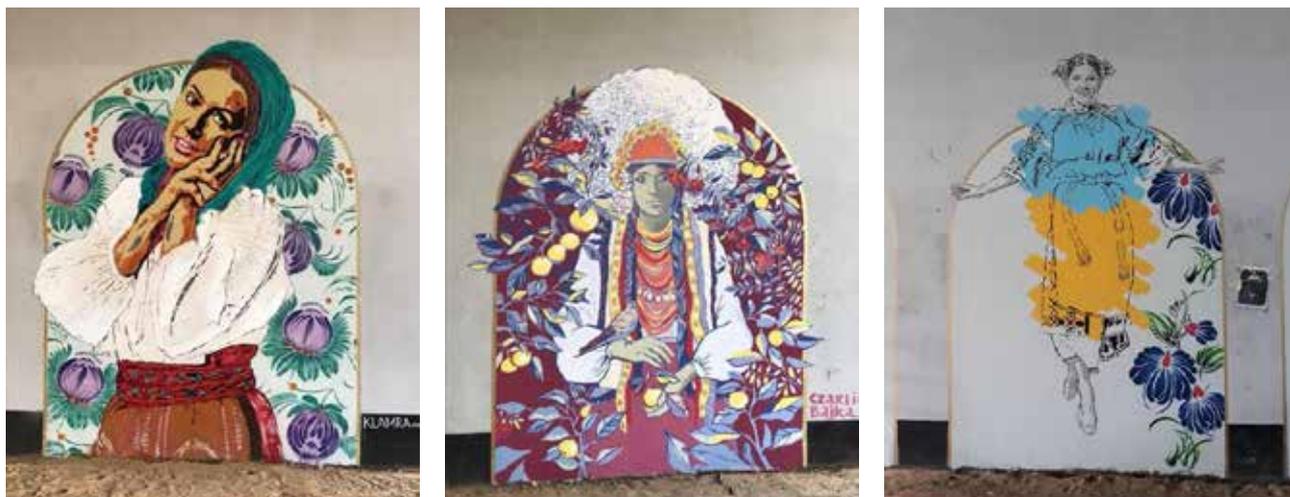


Рис. 6. Українська стріт-арт галерея (м. Гданськ, Польща, 2018)



Рис. 7–8. Муралі Є. Фулен та С. Морозюк у м. Київ

світових культурах. За ним з'являються антропоморфні фігури на конях, що уособлюють воїнство. Попереду кінноти крокує воїн світла у образі варяга, який вражає енергетичним списом чорних переплєтених між собою драконів, як символів сучасної росії (рис. 9) [6].

Втім частіше райтери звертаються до узагальненого образу української жінки в національному вбранні (Ю. Пітчук «Слобожанка», Авдіївка, 2023, О. Корбан «Вільна», Київ, 2025) та його орнаментального декору (рис. 10–11) [4].

Переосмислені вишиті орнаменти подекуди стають ключем для нестандартних художніх рішень. Мурал, створений у парку «Щасливий» у місті Гостомель, є яскравим прикладом такого підходу. Композиція, розташована на бруківці, поєднує елементи

українського народного мистецтва, зокрема петриківський розпис та вишивку. Приміром, візерунок української вишиванки, обраний для оформлення алеї, символізує здоров'я, красу, щасливу долю, порядність, чесність, любов і святковість. Цей орнамент виконує роль рушника, що супроводжував чумаків, військових і заробітчан у їхніх мандрах, стаючи символом щасливого майбутнього і пам'яті про рідний дім. Рушник, уособлюючи материнську любов та побажання благополучного повернення, використовувався під час проводів молодих чоловіків до війська. У центрі композиції розміщено зображення літака «Мрія», який символізує відродження та відновлення міста Гостомель в умовах сучасних викликів, пов'язаних із російським вторгненням на територію України (рис. 12) [5].



Рис. 9. Д. Білокінь «Плин української культури». Полтава. 2022



Рис. 10. Ю. Пітчук «Слобожанка». Авдіївка. 2023



Рис. 11. О. Корбан «Вільна». Київ. 2025



Рис. 12. С. Радьога «Мрія». Гостомель. 2022

Таким чином, поєднуючи традиційні елементи українського мистецтва з сучасними художніми практиками, райтери створюють композиції, що здатні нести глибоке семантичне навантаження, відображаючи цінності, пов'язані з історією та культурною пам'яттю українського народу, поруч із зображеннями, позбавленими контекстуального осмислення та художньої вираженості, що не лише спрощують багатозначну систему етносимволів, а й сприяють нівелюванню національних цінностей.

Висновки. В результаті дослідження встановлено, що сучасний український стріт-арт, зокрема мурал-арт, виступає важливим інструментом формування та репрезентації національної ідентичності в умовах війни, культурних трансформацій і глобалізаційних процесів.

Інтерпретація етно-національних стильових форм у міському просторі поєднує традиційні символи з актуальними візуально-образними рішеннями, відповідаючи зростаючим естетичним та змістовим запитам суспільства.

Водночас доведено, що ефективність такої художньої мови залежить від усвідомленого, професійного та контекстуального використання національних образів і кольорів. Їх формальне застосування може призвести до знецінення символічного змісту та втрати культурної цінності. Таким чином, стріт-арт України постає не лише як форма сучасного мистецтва, а й як відповідальна культурна практика, що потребує глибокого осмислення, балансу між традицією та новаторством і чіткого усвідомлення ролі мистецтва у публічному просторі.

Література:

1. Василь Єрмилов. Нотатки до портрета. URL: <https://artukraine.com.ua/ukr/a/vasiliy-ermilov--zametki-k-portretu/> (дата звернення: 01.01.2026).
2. Гаврилаш І. Інтерпретація традиційної української символіки в мистецтві муралів. *Культура України. Серія: Культурологія. зб. наук. праць ХДАК.* Харків, 2018. С. 235–245.
3. Клименко В. Бойчукізм. Проект «великого стилю». Київ: Видавництво: Мистецький арсенал. 2019. 256 с.
4. На ДБПЗ з'явився новий мурал «Вільна» від всесвітньо відомого стріт-арт художника Олександра Корбана. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/118263/> (дата звернення: 25.12.2025).
5. На Київщині з'явився унікальний мурал з зображенням «Мрії». URL: <https://kultura.rayon.in.ua/news/547563-v-gostomeli-zyavivsyu-unikalniy-mural-z-zobrazhennyam-mrii> (дата звернення 20.12.2025).
6. Плин української культури: професійний художник Дмитро Білокін розповів про символізм свого етно-муралу у центрі Полтави. URL: <https://www.0532.ua/news/3599282/plin-ukrainskoi-kulturi-profesijnij-hudozhnik-dmitro-bilokin-rozpoviv-pro-simvolizm-svogo-etno-muralu-u-centri-poltavi> (дата звернення: 01.05.2024).
7. Поки звільняли Бучу та Ірпінь: художник з Донбасу створив зворушливий мурал на Оболоні. URL: <https://www.unian.ua/tourism/news/mural-na-oboloni-hudozhnik-sasha-korban-prisvyativ-ukrajini-zvorushliviymalyunok-novini-kiyeva-11775145.html> (дата звернення: 17.01.2026).
8. У Польщі відкрили першу українську стріт-арт галерею. URL: <https://rubryka.com/2018/08/27/u-polshhi-vidkryly-pershu-ukrayinsku-stryt-art-galereyu/> (дата звернення: 10.01.2026).
9. Чорній П. Феномен «етнічності» в сучасному науковому дискурсі: введення в проблематику. *Народознавчі зошити.* № 6 (126), 2015. С. 1331–1338.
10. Шеменьова Ю. Муралі України у світовому стріт-арті: формотворення, пластичне моделювання, художньо-образні особливості. НАККІМ. Київ, 2021. 437 с.

References:

1. Yermilov, V. (2026). *Vasyl Yermilov. Notatky do portreta [Vasyl Yermilov. Notes toward a portrait]*. Retrieved from <https://artukraine.com.ua/ukr/a/vasiliy-ermilov--zametki-k-portretu/> [in Ukrainian].
2. Havrylash, I. (2018). Interpretatsiia tradytsiinoi ukrainskoi symboliky v mystetstvi muraliv [Interpretation of traditional Ukrainian symbolism in mural art]. *Culture of Ukraine. Series: Culturology*, Kharkiv State Academy of Culture, 235–245 [in Ukrainian].
3. Klymenko, V. (2019). Boichukizm. Proiekt «velykoho styliu» [Boychukism: The project of the «grand style»]. *Kyiv: Mystetskyi Arsenal* [in Ukrainian].

4. Na DVRZ z'iavyvsia novyi mural «Vilna» vid vsesvitno vidomoho strit-art khudozhnyka Oleksandra Korbana [A new mural «Vilna» by the world-renowned street art artist Oleksandr Korban appeared in DVRZ]. (n.d.). *Vechirniy Kyiv*. Retrieved from <https://vechirniy.kyiv.ua/news/118263/> [in Ukrainian].

5. Na Kyivshchyni z'iavyvsia unikalnyi mural z zobrazhenniam «Mrii» [A unique mural depicting «Mriya» appeared in Kyiv region] (2025). Retrieved from <https://kultura.rayon.in.ua/news/547563-v-gostomeli-zyavivsvya-unikalnyi-mural-z-zobrazhennyam-mrii> [in Ukrainian].

6. Plyn ukraïnskoi kultury: profesiïnyi khudozhnyk Dmytro Bilokin rozpoviv pro symbolizm svoho etno-muralu u tsentri Poltavu [The flow of Ukrainian culture: Professional artist Dmytro Bilokin on the symbolism of his ethno-mural in the center of Poltava] (2024). Retrieved from <https://www.0532.ua/news/3599282/plin-ukraïnskoi-kulturi-profesijnij-hudozhnik-dmitro-bilokin-rozpoviv-pro-simvolizm-svogo-etno-muralu-u-centri-poltavi> [in Ukrainian].

7. Poky zvilniaty Buchu ta Irpin: khudozhnyk z Donbasu stvoryv zvorushlyvyi mural na Oboloni [While Bucha and Irpin were being liberated: An artist from Donbas created a touching mural in Obolon] (2026). Retrieved from <https://www.unian.ua/tourism/news/mural-na-oboloni-hudozhnik-sasha-korban-prisvyativ-ukrajini-zvorushliviy-malyunok-novini-kiyeva-11775145.html> [in Ukrainian].

8. U Polshchi vidkryly pershu ukraïnsku strit-art halereiu [The first Ukrainian street art gallery opened in Poland] (2018). Retrieved from <https://rubryka.com/2018/08/27/u-polshhi-vidkryly-pershu-ukrayinsku-stryt-art-galereyu/> [in Ukrainian].

9. Chornii, P. (2015). Fenomen «etnichnosti» v suchasnomu naukovomu dyskursi: Vvedennia v problematyku [The phenomenon of «ethnicity» in contemporary academic discourse: An introduction to the problem]. *Narodoznavchi Zoshyty*, 6 (126), 1331–1338 [in Ukrainian].

10. Shemenova, Y. (2021). Muraly Ukrainy u svitovomu strit-arti: formotvorennia, plastychne modeliuvannia, khudozhno-obrazni osoblyvosti [Murals of Ukraine in global street art: Form-making, plastic modeling, and artistic-image features]. *Kyiv: National Academy of Culture and Arts Management* [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 27.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 18.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 01.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

Мамедов Еміль Катіб огли,

аспірант кафедри методології крос-культурних практик

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ORCID ID: 0009-0004-4742-2005

emil.mamedov.kh@gmail.com

КОНЦЕПТУАЛЬНА ІНСТАЛЯЦІЯ В СУЧАСНОМУ ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ 1990–2020-Х: АРХІТЕКТОНІКА ТА СПОСОБИ РЕАЛІЗАЦІЇ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ПІДХОДУ

Стаття присвячена теоретичному осмисленню феномена концептуальної інсталяції в контексті сучасного візуального мистецтва та аналізу особливостей її архітектоніки та концептуалізації на прикладах українських художніх практик. Актуальність дослідження зумовлена відсутністю усталеного термінологічного визначення концептуальної інсталяції в українському мистецтвознавчому дискурсі, а також потребою систематизації підходів до аналізу інсталяцій, які виконані із дотриманням принципів концептуального підходу.

У статті концептуальний підхід розглянуто як методологічну основу інсталяційного мистецтва, яка визначає спосіб формування художнього висловлювання, принципи просторової організації та характер залучення глядача. На основі праць С. Левітта, Дж. Кошута та Л. Липпард окреслено ключові ознаки концептуальної інсталяції, серед яких: пріоритет ідеї над формою, дематеріалізація художнього об'єкта, автономія ідеї, запланованість побудови твору та перевага інтелектуального залучення глядача над емоційно-емпатійним сприйняттям.

Особливу увагу приділено аналізу архітектоніки концептуальної інсталяції як системи взаємопов'язаних просторових, об'єктних і медійних елементів, що функціонують у часовому вимірі та підпорядковуються реалізації заздалегідь сформульованої концепції. У цьому контексті інсталяція розглядається не як сукупність матеріальних компонентів, а як мисленнева модель, у якій простір виступає носієм значення.

На прикладах українських об'єктних інсталяцій і медіаінсталяцій проаналізовано специфіку реалізації концептуального підходу в контексті українського сучасного візуального мистецтва. Дослідження демонструє, що концептуальна інсталяція в сучасному українському мистецтві є формою критичного та аналітичного висловлювання, здатною актуалізувати соціальні, культурні та екзистенційні проблеми, використовуючи різні принципи розгортання авторської концепції.

Ключові слова: Україна, образотворче мистецтво, українське сучасне мистецтво, інсталяція, концептуальна інсталяція, концептуальний підхід, архітектоніка інсталяції, об'єктна інсталяція, медіаінсталяція.

Mamedov Emil. CONCEPTUAL INSTALLATION IN CONTEMPORARY VISUAL ART OF UKRAINE (1990s – 2000s): ARCHITECTONICS AND MODES OF IMPLEMENTING THE CONCEPTUAL APPROACH

The article is devoted to the theoretical examination of the phenomenon of conceptual installation within the context of contemporary visual art and to the analysis of its architectonics and conceptualization based on examples of Ukrainian artistic practices. The relevance of the study lies in the absence of an established terminological definition of conceptual installation in Ukrainian art-historical discourse, as well as the need to systematize analytical approaches to installations created in accordance with the principles of the conceptual approach.

In the article, the conceptual approach is considered as a methodological foundation of installation art that determines the mode of forming an artistic statement, the principles of spatial organization, and the nature of viewer engagement. Based on the theoretical works of S. LeWitt, J. Kosuth, and L. Lippard, the key characteristics of conceptual installation are outlined, including the priority of the idea over form, the dematerialization of the art object, the autonomy of the idea, the planned structure of the work, and the predominance of intellectual engagement of the viewer over emotional or empathetic perception.

Special attention is paid to the analysis of the architectonics of conceptual installation as a system of interrelated spatial, object-based, and media elements functioning within a temporal dimension and subordinated to the

realization of a pre-formulated concept. In this context, installation is examined not as a set of material components, but as a mental model in which space functions as a carrier of meaning.

Using examples of Ukrainian object-based installations and media installations, the article analyzes the specific features of implementing the conceptual approach within the context of contemporary Ukrainian visual art. The study demonstrates that conceptual installation in contemporary Ukrainian art functions as a form of critical and analytical artistic expression capable of addressing social, cultural, and existential issues through various principles of articulating the author's concept.

Key words: *Ukraine, fine art, contemporary Ukrainian art, installation, conceptual installation, conceptual approach, installation architectonics, object-based installation, media installation.*

Вступ. У другій половині ХХ – на початку ХХІ століття інсталяція посідає одне з провідних місць у системі сучасного візуального мистецтва. Особливої актуальності в цьому контексті набуває питання концептуальної інсталяції як специфічного типу просторового висловлювання, у якому ідея домінує над матеріальною формою, а художній твір функціонує як аналітичне твердження.

Концептуальний підхід, сформований у межах концептуального мистецтва 1960–1970-х років, радикально змінив уявлення про природу художнього твору, змістивши акцент із візуальної репрезентації твору на інтелектуальну конструкцію. У цьому підході мистецтво постає не як естетичний об'єкт, а як форма аналітичного художнього висловлювання, де матеріальні елементи виконують функцію носіїв ідеї. Попри те, що термін «концептуальна інсталяція» не був безпосередньо згаданий у теорії сучасного мистецтвознавства, дослідження концептуальної інсталяції становить методологічну основу для аналізу інсталяційних практик.

В українському сучасному мистецтві концептуальна інсталяція формується в умовах складних соціокультурних трансформацій, поєднуючи міжнародні теоретичні моделі з локальним історичним і політичним досвідом. Твори українських художників другої половини ХХ – початку ХХІ століття демонструють різні способи реалізації концептуального підходу – від об'єктних інсталяцій до медіаінсталяцій.

Матеріали та методи. Метою цієї статті є теоретичне осмислення поняття концептуальної інсталяції та дослідження її архітекτονіки та принципів розгортання ідеї в сучасному українському візуальному мистецтві. **Завданнями дослідження** є визначення

концептуального підходу як методологічної основи інсталяції; окреслення ключових ознак концептуальної інсталяції; виявлення особливостей архітектоники концептуальної інсталяції; а також аналіз специфіки реалізації концептуального підходу в українських об'єктних інсталяціях і медіаінсталяціях.

Методологія дослідження ґрунтується на комплексному поєднанні теоретичних і аналітичних підходів. У роботі застосовано методи концептуального та формально-структурного аналізу, що дозволяють розглядати інсталяцію як форму просторового інтелектуального висловлювання. Для дослідження українських художніх практик використано метод мистецтвознавчого, а також порівняльного аналізу. Це дозволило виявити специфіку реалізації концептуального підходу в об'єктних інсталяціях і медіаінсталяціях.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика концептуальної інсталяції як окремого різновиду інсталяційних практик в українському мистецтвознавстві досі не була предметом спеціального системного дослідження. Здебільшого інсталяція розглядається або в широкому контексті сучасного мистецтва, або крізь призму просторових, медійних чи соціальних аспектів, без чіткого акценту на специфіці концептуального підходу в її архітектоніці. У зв'язку з цим доцільно умовно поділити наявні наукові джерела на дві основні групи: перша – теоретичні праці, присвячені концептуальному мистецтву, інсталяції як художньому медіуму; друга – дослідження, що аналізують розвиток інсталяції в українському мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століття.

До першої групи належать фундаментальні тексти теоретиків концептуального

мистецтва, зокрема Джозефа Кошута та Сола Левітта, які сформували методологічні засади концептуального підходу в образотворчому мистецтві. У програмному есе Дж. Кошута «Мистецтво після філософії» (Art After Philosophy, 1991) автор наголошує, що концептуальне мистецтво не орієнтоване на візуальну репрезентацію, а функціонує як інтелектуальна модель, що ставить під сумнів самі засади художньої практики [1, с. 19].

Сол Левітт у тексті «Параграфи про концептуальне мистецтво» (Paragraphs on Conceptual Art, 1967) розвиває ідею процедурності та заздалегідь заданої логіки художнього твору. Він розглядає концепцію як «машину, що виробляє мистецтво», підкреслюючи онтологічну проєктивність виконання щодо ідеї [2, с. 80].

Важливим джерелом для осмислення процесу дематеріалізації художнього об'єкта є праця Люсі Ліппард «Шість років: дематеріалізація художнього об'єкта» (Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972, 1973). Авторка розглядає дематеріалізацію не як повне усунення матеріальної складової, а як зміщення акценту з автономного фізичного об'єкта на ідею, процес і контекст її реалізації. В умовах відсутності цифрових технологій дематеріалізація здійснюється через текстові описи, інструкції, документацію та концептуальні системи, у яких матеріальні елементи виконують допоміжну, а не визначальну роль [3, с. 5–6].

Теоретичні дослідження інсталяції як просторової форми мистецтва представлені працями Клер Бішоп, Розалінд Краусс та Майкла Фріда. У монографії Клер Бішоп «Інсталяційне мистецтво: критична історія» (Installation Art: A Critical History, 2005) інсталяція розглядається як досвід, що розгортається у просторі та часі через присутність і рух глядача [4, с. 6–11].

Р. Краусс у статті «Скульптура в розширеному полі» (Sculpture in the Expanded Field, 1979) аналізує трансформацію скульптурного мислення, в межах якого інсталяція постає як форма, що виходить за межі традиційних медіумів, приходячи до висновку, що сучасні просторові практики більше не можуть бути

визначені через класичні категорії скульптури, а функціонують у розширеному полі взаємодії простору, об'єкта та контексту [5, с. 38].

М. Фрід у тексті «Мистецтво і об'єктність» (Art and Objecthood, 1967) вводить поняття театральності, яке дозволяє осмислити специфіку залучення глядача в просторових творах, зокрема інсталяціях, розуміючи під театральністю ситуацію, за якої твір принципово залежить від фізичної присутності глядача, його тривалого перебування в просторі та усвідомлення себе як учасника художньої ситуації. На думку Фріда, театральний твір не існує автономно, а розгортається у часі як подія між об'єктом і глядачем, що принципово відрізняє його від модерністського уявлення про самодостатній художній об'єкт [6, с. 15].

Питання контекстуальної зумовленості художнього висловлювання розкриває Мівон Квон у праці «Одне місце за іншим: мистецтво, прив'язане до місця, і ідентичність локації» (One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity, 2002), де простір розглядається як активний носій значення [7, с. 2–4]. Збірка «Участь» (Participation, 2006) за редакцією К. Бішоп доповнює аналіз, фокусуючись на різних формах участі глядача, що є важливим для дослідження концептуального залучення в інсталяційних практиках [8, с. 14–18].

Друга група досліджень охоплює український мистецтвознавчий контекст. Гліб Вишеславський у праці «Сучасне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століття» аналізує інсталяцію як одну з ключових форм сучасного українського мистецтва, акцентуючи на її предметній та медійній природі [9]. Віктор Сидоренко у монографії «Тіло. Простір. Ідеологія» розглядає інсталяцію як спосіб просторової організації смислів, у межах якої тіло, об'єкт і середовище набувають знакової функції [10].

Результати. Для дослідження концептуальної інсталяції передусім варто звернутись до розкриття поняття концептуального підходу в реалізації художнього твору. У межах цього підходу інсталяція постає

не як візуальний об'єкт, а як інтелектуальне висловлювання, у якому ідея є первинною щодо будь-яких форм її матеріалізації. Ключовим у цьому контексті є твердження Джозефа Кошута про те, що саме концепт визначає статус твору як мистецького, тоді як форма виконує допоміжну, інструментальну функцію. У вищезгаданому есе Кошут зазначає: «у концептуальному мистецтві ідея або концепція є найважливішим аспектом твору» [1, с. 18].

У праці Сола Левітта він зазначає, що в концептуальному творі ідея превалює над формою, матеріалом і способом виконання. Автор також зазначає, що практично немає загальних для всіх творів візуальних ознак: концепція сама визначає вигляд, і він може бути будь-яким [2, с. 80].

У контексті інсталяційного мистецтва концептуальний підхід зумовлює принцип переосмислення ролі художньої форми та глядача. Інсталяція трансформується з виключно візуального твору на просторово організовану ситуацію, що пов'язана спільною ідеєю. Простір, матеріали, світло, звук або медіа у такій інсталяції не відіграють естетичної функції та не є автономними структурами, а стають елементами спеціально організованої смислової структури.

Роль простору окреслює дослідник Мівон Квон, він наголошує, що просторове середовище формує умови сприйняття твору та безпосередньо впливає на способи продукування і зчитування художнього змісту. У такому підході інсталяція розглядається як контекстуально зумовлене висловлювання, у якому простір виступає активним елементом концепції та носієм значення [7]. Крім того, глядач перестає бути пасивним спостерігачем і залучається до процесу інтерпретації, співвіднесення елементів та розкриття ідеї в межах зазначеного інсталяційного простору. У цьому сенсі художній досвід формується не лише через сприйняття простору, а через інтелектуальну участь в його організації, що стає невід'ємною частиною твору.

Значення художніх форм у формуванні концептуального підходу Розалінда Краусс визначає таким чином: нові художні форми

існують не як автономні об'єкти, а як структурні позиції у системі відносин, де значення виникає через розміщення, опозиції та просторову логіку, а не через матеріальну форму як таку. Цю позицію вона формулює, зокрема, у такому твердженні: «З скульптурою відбувається не відмова від середовища, а її логічне розширення до набору відносин, а не до фізичного об'єкта» [5, с. 38].

Таким чином, концептуальну інсталяцію можна визначити як особливий тип художньої форми, у якій художня ідея (або інтелектуальний концепт) задає принципи побудови середовища, вибір матеріалів і спосіб залучення глядача. На відміну від інсталяцій, орієнтованих на образність, наратив або естетичний ефект, концептуальна інсталяція ґрунтується на пріоритеті інтелектуальної структури над візуальною формою. Її основним завданням є не репрезентація, а **розкриття поняття**, що реалізується через логічну (або алогічно-парадоксальну) організацію простору.

Виходячи з цього можна окреслити характерні риси та ознаки, що визначають концептуальну інсталяцію. За Солом Левіттом, визначальними рисами концептуального твору є заздалегідь сформульований план, у межах якого всі художні рішення приймаються на етапі задуму, а не у процесі виконання; вторинність матеріальної реалізації, що дозволяє змінювати форму, матеріали або просторову конфігурацію без втрати концептуального змісту; а також автономія ідеї, відповідно до якої саме концепція визначає структуру твору та логіку його реалізації [2, с. 78].

Розгортання цієї логіки безпосередньо пов'язане з поняттям дематеріалізації художнього об'єкта, яке було теоретично осмислене Люсі Ліппард. Аналізуючи практики концептуального мистецтва кінця 1960-х – початку 1970-х років, Ліппард зазначає, що фізичний об'єкт поступово втрачає статус самодостатньої мистецької цінності, поступаючись місцем ідеї, процесу та системі відносин, які він репрезентує. Такий підхід дозволяє розглядати концептуальну інсталяцію як відкриту структуру, де значення

визначається не матеріальною формою, а інтелектуальною моделлю, яку ця форма актуалізує [3, с. 5–7].

Позиція Джозефа Кошута доповнює окреслені підходи, визначаючи концептуальне мистецтво як аналітичну форму художнього мислення. Дослідник наголошує на пріоритеті ідеї над будь-якою формою її реалізації, підкреслюючи, що мистецтво функціонує не як візуальна репрезентація, а як спосіб постановки смислових питань. Він пише: «Твори мистецтва є аналітичними твердженнями. Тобто, якщо розглядати їх у власному контексті – як мистецтво, – вони не надають жодної інформації про будь-який фактичний стан речей» [1, с. 18]. У цьому сенсі концептуальна інсталяція не створює образ і не вибудовує композицію в традиційному розумінні, простір та об'єкти перестають виконувати сценографічну функцію, а стають носіями значення.

Відповідно, залучення глядача відбувається не на емпатійному чи емоційному рівні, а на рівні інтелектуальної інтерпретації, оскільки, за Кошутом, концептуальне мистецтво не спрямоване на репрезентацію зовнішньої реальності. Натомість воно рефлексує власні умови існування як мистецтва, аналізує механізми формування значення та проблематизує самі підстави художнього висловлювання [1, с. 21].

Розглянуті теоретичні положення створюють підґрунтя для аналізу конкретних художніх практик. З метою виявлення особливостей реалізації концептуального підходу в українському контексті слід проаналізувати концептуальні інсталяції в українському сучасному мистецтві. Важливо розглянути особливості концептуальної української інсталяції на прикладі об'єктних та медіаінсталяцій, щоб проаналізувати різні підходи до розгортання концепції.

Об'єктна концептуальна інсталяція в українському мистецтві демонструє різні моделі розгортання концепції – від аналітики повсякденності до осмислення історичної пам'яті, – але в усіх випадках визначальним залишається пріоритет ідеї над формою.

Важливе місце серед об'єктних концептуальних інсталяцій посідає робота Віктора

Сидоренка «Levitation» (іл. 1), яка поєднує матеріальну присутність скульптурних фігур та живопису із тотально організованим просторовим середовищем. Простір галереї повністю занурений у монохромне червоне поле: підлога, домінуючий живописний образ на стіні та скульптурні фігури людських тіл функціонують не як автономні елементи, а як складові єдиного візуального та смислового середовища. Червоний колір тут виступає не лише домінуючим елементом композиції, а й інструментом уніфікації простору, що відповідає авторській концепції. Колір руйнує ієрархію між окремими об'єктами та перетворює інсталяцію на цілісну просторову конструкцію.



Іл. 1. Віктор Сидоренко. Levitation. 2008–2009. Київ, Україна

Скульптурні фігури людського тіла розташовані у просторі з відчутною ритмічною повторюваністю. Вони позбавлені індивідуальних рис, зведені до узагальненого типу, що нагадує «модуль» або знак. Жести фігур стримані, майже застигли, що створює ефект призупиненого руху й підкреслює стан між активною дією та пасивною присутністю. Центральний живописний образ – тіло, зображене у стані левітації, – функціонує як візуальний і концептуальний осередок інсталяції, навколо якого організується простір. Він не ілюструє конкретну подію, а радше задає стан, що поширюється на все середовище.

Простір стає єдиною семантично замкненою системою, в якій концепція домінує над образністю, а глядач залучається

до рефлексивного осмислення ідеї через фізичну присутність у середовищі. Глядач не споглядає твір з дистанції, а опиняється серед скульптурних тіл, розділяючи з ними спільний простір і масштаб. Така організація руйнує традиційний поділ на «об'єкт» і «глядача», переводячи сприйняття у режим співприсутності.

Таким чином, «Levitation» функціонує як об'єктна концептуальна інсталяція, де матеріальні елементи – скульптура, живопис і простір – підпорядковані єдиній концептуальній логіці. Інсталяція не зосереджується на пластичній виразності окремих форм, а вибудовує аналітично організоване середовище, у якому повтор, монохромність і тілесна присутність працюють як інструменти осмислення стану історичної та екзистенційної напруги.

Концептуальна медіаінсталяція в українському мистецтві розширює принципи концептуального підходу, залучаючи технологічні медіа як інструменти розкриття концепції в інсталяції. На відміну від об'єктних форм, де концепція реалізується переважно через просторову організацію матеріальних елементів, у медіаінсталяції ключовою стає темпоральність, яка визначає спосіб опанування ідеї глядачем. У медіаінсталяції фактор часу стає частиною концепту, медіа – не ілюстрація, а логіка реалізації ідеї.

Розглянемо сучасну українську медіаінсталяцію на прикладі проекту «Запитай у мами» київської художниці Аліни Клейтман. Твір було експоновано у Фінальній виставці номінантів Pinchuk Art Prize 2018 р. Мультимедійна інсталяція складається з обмежених зв'язаних просторів, що імітують гнітючий домашній інтер'єр, у якому мисткиня розкриває тему соціального тиску та домашнього насилля. Імерсивність глядача у сприйнятті роботи виникає завдяки експозиції, що складається з декількох кімнат, які стають все менше і менше, у зв'язку з чим глядач повинен нахилитися, протискуватися через вузькі коридори, доки він не стане зростом з маленьку дитину чи підлітка. Тим часом об'єкти та відеоарт роботи стають все більше і більше, посилюючи емоційний

вплив на глядача. Композиційною особливістю інсталяції є залучення усіх частин обмеженого експозиційного простору: стелі та підлоги вкриті старими шубами з неприємним запахом, а на екранах демонструються неприкрашені побутові сцени. Глядач поступово стає частиною твору, і, відповідно до концепції, вимушений повернутись разом із авторкою в стан дитячої травми. Далі за експозицією йде маленький темний простір, де присутні лише звуки (звуки плачу, сміху та ін.), що лунають з різних частин кімнати. Згідно з концепцією, цей простір позначає ранній етап формування людського досвіду, у якому виникають первинні патерни поведінки та травматичні установки. Останній простір – порожня кімната, в якій глядач знову усвідомлює фізичні межі власного тіла, однак із усвідомленим досвідом дитячих страхів. Медіаінсталяція комплексно впливає на сприйняття багатокомпонентного досвіду-рефлексії художниці.

Структура інсталяції визначається концептуальним принципом, у межах якого простір, відео, звук і об'єкти функціонують як елементи єдиної аналітичної системи, спрямованої на реконструкцію дитячого досвіду соціального та психологічного тиску. Особистий досвід художниці не розгортається як послідовна історія, а проявляється у формі фрагментованого, повторюваного та тілесно пережитого досвіду, що активується через рух глядача інсталяційним середовищем. Таким чином, медіаінсталяція Клейтман не репрезентує травматичний досвід, а конструє ситуацію його усвідомлення, тобто глядач не переживає ці події, а спостерігає за її переосмисленням. Медіа в інсталяції виконують не ілюстративну функцію, а структуротворчу.

Порівняння об'єктних і медійних концептуальних інсталяцій в українському мистецтві дозволяє виявити спільні принципи та відмінності у способах реалізації концептуального підходу. Спільним для обох типів є домінування ідеї над формою, редукція образності та орієнтація на інтелектуальне залучення глядача. Водночас відмінності полягають у механізмах розгортання концепції.

В об'єктній концептуальній інсталяції концепція структурується через просторові відношення між матеріальними елементами, тоді як у медіаінсталяції ключову роль відіграє час і ступінь залучення глядача. Якщо в першому випадку глядач осмислює ідею через фізичну присутність у просторі, то в другому – через тривалість, повторення та взаємодію з медіатехнологіями.

Окрему увагу варто приділити особливостям формування архітекtonіки концептуальної інсталяції. Архітекtonіка концептуальної інсталяції визначається не композиційними або пластичними принципами, а логікою розгортання ідеї у просторі.

Шляхом дослідження прикладів української інсталяції, можна визначити основні принципи архітекtonіки української концептуальної інсталяції:

– простір як семантичне поле.

Простір не є нейтральним середовищем і перетворюється на активний елемент концепції, що структурує взаємодію між окремими компонентами інсталяції та глядачем та підкреслює авторську ідею.

Наприклад, в інсталяції Віктора Сидоренка «Levitation» (Іл. 1) простір повністю підпорядкований концепції: монохромне червоне середовище, живопис та фігури людей червоного кольору формують замкнене семантичне поле, в якому всі елементи як знаки семантичного поля. Архітекtonіка тут не композиційна, а концептуальна – вона розкриває авторську концепцію;

– структурність замість композиційності.

Архітекtonіка концептуальної інсталяції базується на **структурних відношеннях** між елементами, а не на їхній формальній узгодженості. Об'єкти розміщуються відповідно до логіки ідеї, а не за законами візуальної гармонії;

– мінімалізм і редукція форми.

Архітекtonіка концептуальної інсталяції часто ґрунтується на редукції формальних засобів, що дозволяє зосередити увагу глядача на ідеї, а не на матеріальній складності об'єкта. Мінімальна кількість елементів використовується для створення чіткої логічної структури, де кожен компонент виконує

конкретну смислову функцію. Така редуктована архітекtonіка посилює аналітичний характер сприйняття;

– глядач як елемент архітекtonіки.

Важливою складовою архітекtonіки концептуальної інсталяції є **позиція глядача**. Його рух, точка зору та фізична присутність часто закладені в структуру твору як активний елемент. Інсталяції можуть бути інтерактивними – у такому випадку імерсивність глядача доповнює концепцію та розкриває її повноцінно.

Наприклад, у інсталяції Аліни Клейтман «Запитай у мамі» (Іл. 2) глядач стає повноцінним учасником подій, зображених в інсталяції, адже відбувається процес включення глядача в заплановану авторкою просторову послідовність інтеракцій з простором та медіа. Це перетворює інсталяцію з сукупності елементів на цілісне концептуальне висловлювання.



Іл. 2. Аліна Клейтман. Запитай у мамі. 2018. Київ, Україна

Висновки. У статті було здійснено теоретичне уточнення поняття концептуальної інсталяції та проаналізовано специфіку її архітекtonіки на прикладах українських об'єктних інсталяцій і медіаінсталяцій. Концептуальний підхід розглянуто як методологічну основу інсталяційного мистецтва, у межах якої ідея постає первинною щодо матеріальної форми, просторової організації чи використаних медіа. У такому контексті інсталяція функціонує не як естетично самодостатній об'єкт, а як інтелектуальне

висловлювання, що розгортається в просторі та часі.

На основі аналізу теоретичних позицій С. Левітта, Дж. Кошута та Л. Ліппард було визначено ключові ознаки концептуальної інсталяції, серед яких: пріоритет ідеї над формою, дематеріалізація художнього об'єкта, автономія ідеї, запланованість побудови твору та перевага інтелектуального залучення глядача над емоційно-емпатійним сприйняттям.

Виявлено, що архітектоніка концептуальної інсталяції формується як система взаємопов'язаних елементів – просторових, об'єктних, медійних і часових, – які

підпорядковані реалізації заздалегідь сформульованої концепції.

Аналіз українських інсталяційних практик засвідчив, що концептуальний підхід активно реалізується як в об'єктних, так і в медіаінсталяціях, де простір виступає носієм значення, а глядач залучається до процесу інтелектуального опанування художнього досвіду. Таким чином, концептуальна інсталяція в сучасному українському мистецтві постає як форма аналітичного мислення, здатна порушувати складні соціальні, культурні та екзистенційні питання, виходячи за межі традиційної візуальної репрезентації.

Література:

1. Kosuth J. *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966–1990*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1991. 289 p.
2. LeWitt S. Paragraphs on Conceptual Art. *Artforum*. 1967. Vol. 5, No. 10. P. 79–83.
3. Lippard L. R. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press, 1973. 272 p.
4. Bishop C. *Installation Art: A Critical History*. London: Tate Publishing, 2005. 160 p.
5. Krauss R. Sculpture in the Expanded Field. *October*. 1979. Vol. 8. P. 30–44.
6. Fried M. Art and Objecthood. *Artforum*. 1967. Vol. 5, No. 10. P. 12–23.
7. Kwon M. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2002. 216 p.
8. *Participation/* ed. by C. Bishop. London; Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2006. 240 p.
9. Вишеславський Г. Сучасне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століття. Київ: Хімджест, 2015. 256 с.
10. Сидоренко В. Тіло. Простір. Ідеологія. Київ: Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, 2008. 224 с.
11. Rush M. *Video Art*. London: Thames & Hudson, 2007. 256 p.

References:

1. Kosuth, J. (1991). *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966–1990*. Cambridge, MA: MIT Press.
2. LeWitt, S. (1967). Paragraphs on Conceptual Art. *Artforum*, 5(10), 79–83.
3. Lippard, L. R. (1973). *Six years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. University of California Press.
4. Bishop, C. (2005). *Installation art: A Critical History*. London: Tate Publishing.
5. Krauss, R. (1979). Sculpture in the expanded field. *October*, 8, 30–44.
6. Fried, M. (1967). Art and objecthood. *Artforum*, 5(10), 12–23.
7. Kwon, M. (2002). *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, MA: MIT Press.
8. Bishop, C. (Ed.). (2006). *Participation*. London; Cambridge, MA: Whitechapel Gallery; MIT Press.
9. Vysheslavskiy, H. (2015). *Suchasne mystetstvo Ukrainy kintsia XX –pochatku XXI stolittia [Contemporary Art of Ukraine of the Late 20th – Early 21st Century]*. Kyiv: Khimdzhest [in Ukrainian].
10. Sydorenko, V. (2008). *Tilo. Prostir. Ideolohiia [Body. Space. Ideology]*. Kyiv: Institute for Problems of Contemporary Art of the National Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].
11. Rush, M. (2007). *Video art*. London: Thames & Hudson.

Дата першого надходження статті до видання: 27.01.2026
 Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.02.2026
 Дата публікації (оприлюднення) статті: 01.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 378.147:73/76-051

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.1.23>

Савчин Галина Віталіївна,

старший викладач кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

ORCID ID: 0000-0002-0973-4014

galsavchyn@gmail.com

Ясеницька Жанна Володимирівна,

старший викладач кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва

Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

ORCID ID: 0000-0002-1845-0531

z_yasenitska@dspu.edu.ua

ПРОФЕСІЙНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ У СФЕРІ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА: ТЕОРЕТИЧНІ ВИМІРИ

У статті здійснено комплексний теоретичний аналіз сутності та змісту понять «компетентнісний підхід», «компетентність» і «професійна компетентність» у контексті фахової підготовки майбутніх спеціалістів у сфері образотворчого мистецтва.

Показано, що актуальність проблеми формування професійної компетентності зумовлена процесами реформування сучасної мистецької освіти, зростанням вимог ринку праці та суспільною потребою у висококваліфікованих, творчих, мобільних і конкурентоспроможних фахівцях, здатних до саморозвитку й професійної самореалізації.

Узагальнено й систематизовано результати сучасних вітчизняних науково-педагогічних досліджень, у яких розкривається значення компетентнісної парадигми для оновлення змісту мистецької освіти та забезпечення її відповідності актуальним соціокультурним і професійним викликам.

Особливу увагу приділено аналізу різних підходів до визначення професійної компетентності фахівця образотворчого мистецтва як інтегративного утворення, що поєднує художньо-теоретичні знання, практичні вміння, творчі здібності, ціннісні орієнтації та готовність до самостійної професійної діяльності.

Наукова новизна дослідження полягає в уточненні змісту поняття «професійна компетентність» майбутнього фахівця у сфері образотворчого мистецтва та обґрунтуванні її значення як системоутворювального чинника фахової підготовки художників-педагогів.

У статті визначено роль компетентнісного підходу як методологічної основи організації освітнього процесу у закладах вищої мистецької освіти, окреслено його вплив на зміст, форми й методи професійної підготовки майбутніх фахівців образотворчого мистецтва. Узагальнені результати досліджень дали змогу розкрити значення формування професійної компетентності як важливої складової підготовки майбутніх художників-педагогів, орієнтованої на розвиток їх творчої індивідуальності та готовності до успішної професійної діяльності. Перспективи подальших наукових розвідок пов'язуються з розробленням і впровадженням практико-орієнтованих технологій формування професійної компетентності майбутніх фахівців у сфері образотворчого мистецтва.

Ключові слова: мистецька освіта, компетентнісний підхід, компетентність, професійна компетентність.

Savchyn Galyna, Yasenytska Zhanna. PROFESSIONAL COMPETENCE OF FUTURE SPECIALISTS IN THE FIELD OF FINE ARTS: THEORETICAL DIMENSIONS

The article presents a comprehensive theoretical analysis of the essence and content of the concepts of the «competency-based approach», «competence», and «professional competence» in the context of professional training of future specialists in the field of fine arts.

It is demonstrated that the relevance of the problem of forming professional competence is determined by the processes of reforming contemporary art education, the increasing demands of the labor market, and the societal

need for highly qualified, creative, mobile, and competitive specialists capable of self-development and professional self-realization.

The results of contemporary domestic scientific and pedagogical research are summarized and systematized, revealing the significance of the competency-based paradigm for updating the content of art education and ensuring its correspondence to current sociocultural and professional challenges.

Special attention is paid to the analysis of various approaches to defining the professional competence of a fine arts specialist as an integrative construct that combines artistic and theoretical knowledge, practical skills, creative abilities, value orientations, and readiness for independent professional activity.

The scientific novelty of the study lies in clarifying the content of the concept of «professional competence» of a future specialist in the field of fine arts and substantiating its role as a system-forming factor in the professional training of artist-teachers.

The article identifies the role of the competency-based approach as a methodological foundation for organizing the educational process in higher art education institutions and outlines its influence on the content, forms, and methods of professional training of future fine arts specialists. The generalized research findings made it possible to reveal the importance of forming professional competence as a key component of training future artist-teachers, focused on the development of their creative individuality and readiness for successful professional activity. Prospects for further research are associated with the development and implementation of practice-oriented technologies for forming the professional competence of future specialists in the field of fine arts.

Key words: art education, competency-based approach, competence, professional competence.

Постановка проблеми. У сучасному освітньому дискурсі поняття компетентності посідає ключове місце, виступаючи системоутворювальним чинником розвитку професійної підготовки фахівців. Компетентнісний підхід розглядається як методологічна основа модернізації професійної освіти, що спрямована на формування спеціаліста нової генерації, здатного відповідати динамічним соціальним, культурним і професійним викликам сучасності. Його впровадження забезпечує підвищення ефективності навчальної діяльності студентів через інтеграцію теоретичних знань, практичних умінь і особистісно-професійних якостей.

Актуальним завданням сучасної педагогічної науки є розроблення освітньої моделі, що відповідає динаміці суспільного розвитку, особливо в контексті реформування мистецької освіти, яка є складовою художньої культури, покликана забезпечувати її цілісне відтворення й сприяти формуванню творчої свідомості особистості як інтегральної професійної компетентності художника-педагога [6].

Поняття «компетентність» постає як категорія, що визначає стратегічні орієнтири розвитку сучасної мистецької освіти [2]. Воно передбачає перехід від домінування суто академічних критеріїв до інтегральної оцінки рівня професійної, соціальної й особистісної готовності майбутнього фахівця в галузі

образотворчого мистецтва. У цьому контексті система вищої художньої освіти трансформується у напрямі посилення практичної орієнтації, адаптації випускника до вимог ринку праці, а також формування здатності до безперервного навчання, саморозвитку й самовдосконалення протягом усього життя.

Орієнтована переважно на засвоєння знань традиційна модель вищої мистецької освіти виявляється недостатньою для формування у студентів необхідного рівня професійного досвіду, компетентності та активної суб'єктної позиції, що зумовлює потребу переосмислення цільових орієнтирів, уточнення критеріїв якості освітніх результатів і розроблення змістових засад компетентнісної освітньої парадигми. У цьому контексті модернізація вищої мистецької освіти передусім пов'язується з упровадженням компетентнісного підходу як провідного методологічного орієнтира підготовки фахівців в галузі образотворчого мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасному науково-педагогічному дискурсі компетентнісний підхід розглядається як провідний орієнтир визначення цілей і стратегічних напрямів освітнього процесу, спрямований на формування у студентів здатності до навчання впродовж життя, самовизначення, особистісної самореалізації, соціалізації та розвитку індивідуальності. Реалізація цих завдань забезпечується

впровадженням нових освітніх конструктів – компетентностей, компетенцій і метапрофесійних якостей, які виступають інструментальними складниками сучасної освітньої парадигми. На відміну від суто знанневих результатів навчання, компетентності мають діяльнісно-практичну спрямованість і охоплюють не лише систему теоретичних і прикладних знань, а й когнітивні та операційно-технологічні компоненти професійної підготовки.

Проблематика компетентнісного підходу в освіті ґрунтовно висвітлена у працях вітчизняних науковців, зокрема Н. Бібик, О. Дубасенюк, І. Зязюна, І. Єрмакова, О. Пометун, О. Савченко, В. Ягупова та інших, які розкривають теоретико-методологічні засади формування професійної компетентності фахівця. Особливості становлення професійної компетентності майбутніх художників та вчителів образотворчого мистецтва стали предметом досліджень українських учених. В. Андрущенко, В. Баннікова, І. Бірич, Н. Горденко, С. Коновець, Д. Кудренко, Л. Масол, Н. Кічук, В. Луговий, О. Овчарук, О. Отич, О. Рудницька, С. Соломаха, Г. Сотська, Б. Тимків, Л. Хомич, О. Шевнюк, та ін. висвітлили специфіку мистецької підготовки в контексті сучасних освітніх трансформацій.

Дослідники підкреслюють, що компетентнісний підхід має ключове методологічне та дидактичне значення для вищої освіти, оскільки він дозволяє більш адекватно оцінювати ефективність освітнього процесу. Використання інструментарію компетентнісного підходу забезпечує об'єктивну оцінку не лише рівня теоретичної підготовки майбутніх фахівців, а також їхньої здатності застосовувати набуті знання, уміння та навички в навчальних, професійних, соціальних і повсякденних контекстах. Д. Кудренко слушно констатує, компетентнісний підхід, пройшовши стадію первинної методологізації та сьогодні виступає як самостійна наукова парадигма [2, с. 5].

Разом із тим, аналіз численних публікацій засвідчує відсутність єдиного погляду на сутність професійної компетентності та

її змістове наповнення, особливо з урахуванням особливостей підготовки студентів художніх спеціальностей. Вважаємо доцільним розглянути наявні трактування цього поняття та виділити ключові змістові аспекти.

Мета статті – розкрити сутність та значення формування професійної компетентності як важливої складової фахової підготовки майбутніх фахівців у сфері образотворчого мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Компетентнісна парадигма виступає ключовим методологічним підґрунтям для педагогічних та мистецтвознавчих досліджень другої половини ХХ – початку ХХІ століття, визначаючи теоретичні рамки аналізу освітніх процесів. Водночас вона слугує основою для розроблення та вдосконалення сучасних освітніх стандартів у сфері мистецької освіти, забезпечуючи їх відповідність потребам професійної підготовки майбутніх фахівців. Таким чином, компетентнісний підхід поєднує науково-теоретичний і практично-методичний виміри розвитку освіти та формування професійних компетентностей.

У словниках іншомовних слів «компетентність» тлумачиться як поінформованість, обізнаність і визнаний авторитет у певній галузі діяльності [4, с. 384]. Поняття «компетентність» (лат. *competentia* – коло питань, у яких особа добре орієнтується) трактують як інтегральну характеристику, що визначає готовність та здатність виконувати професійні обов'язки на високому рівні з урахуванням сучасних теоретичних знань, практичного досвіду та життєвих навичок [5].

Сучасна науково-педагогічна література надає значний обсяг матеріалів, присвячених розкриттю сутності компетентності як показника рівня професійної поінформованості фахівця. У сучасних педагогічних дослідженнях це поняття набуває ширшого змісту й розглядається як інтегративна характеристика особистості, що відображає рівень її професійної підготовленості та здатності до результативної діяльності. Зокрема, О. Пометун визначає компетентність як об'єктивну соціально зумовлену категорію, що фіксує

суспільно визнаний комплекс знань, умінь, навичок, ціннісних орієнтацій і способів діяльності, необхідних для ефективної реалізації людини у різних сферах. В. Ягупов акцентує на професійному аспекті компетентності, розглядаючи її як підготовленість особистості до здійснення фахової діяльності та наявність професійно значущих якостей, які забезпечують її успішність. Подібну позицію поділяє В. Чабан, який трактує компетентність як глибоке розуміння змісту професійної діяльності, закономірностей процесів і способів досягнення поставлених цілей. У контексті професійної підготовки вагомим є підхід І. Зязюна, який розглядає компетентність як здатність особистості розв'язувати професійні завдання певного типу на основі набутих знань, умінь, навичок і практичного досвіду. Водночас формування компетентності залежить як від активності самого суб'єкта, так і від специфіки організаційної культури, у якій реалізується професійна діяльність. На думку Н. Бібік, концепція компетентності ґрунтується на ідеї підготовки фахівця, який володіє не лише системою професійних знань і високим рівнем майстерності, а й сформованими морально-етичними якостями та здатністю ефективно діяти в конкретних ситуаціях. Важливою ознакою такої компетентності є вміння застосовувати набуті знання на практиці та усвідомлено брати відповідальність за результати власної професійної діяльності. Компетентність формує «метарівень, універсальний, що в інтегрованому вигляді представляє освітні результати, які досягаються не лише засобами освіти, але й соціальної взаємодії в міжособистісному й інституційному культурному контексті» [1, с. 47].

У працях вітчизняних і зарубіжних дослідників професійну компетентність трактують як інтегровану сукупність професійних знань, умінь і навичок, а також способів їх ефективної реалізації у фаховій діяльності. З позицій діяльнісного підходу професійна компетентність розглядається як показник готовності особистості до здійснення професійної діяльності, що передбачає здатність діяти продуктивно в реальних

професійних ситуаціях; таку позицію поділяють українські науковці І. Зязюн, В. Ягупов, О. Савченко, В. Луговий та ін. Професійна компетентність осмислюється як складова професійного рівня фахівця, результат його особистісного розвитку, освіченості та вихованості, а також здатності до саморозвитку й творчої самореалізації, що відображено у працях Л. Масол, О. Рудницької, О. Отич, Н. Горденко.

Поняття «професійна компетентність» в галузі мистецької освіти ґрунтується на загальнонауковому трактуванні категорії «компетентність», усталеному у вітчизняній педагогічній теорії. У цьому контексті професійна компетентність в мистецькій сфері розглядається як цілісна інтегрована характеристика особистості, що формується на основі поєднання знань, умінь і навичок, ціннісних орієнтацій, поведінкових установок та здатності до самостійного розв'язання завдань у сфері творчої діяльності. У наукових джерелах це поняття інтерпретується через такі категорії, як сукупність знань і вмінь, комплекс дій, готовність і здатність до практичної мистецької діяльності, а також уміння застосовувати знання в конкретних ситуаціях. З огляду на це професійна компетентність постає багатовимірним утворенням, що охоплює систему знань, навичок і ставлень, які забезпечують ефективне здійснення професійної творчої діяльності та набуття практичного мистецького досвіду.

Узагальнення наукових підходів до тлумачення поняття «професійна компетентність» засвідчує, що вона розглядається як результат інтеграції інтелектуальних і особистісних характеристик суб'єкта, набутих у процесі соціально-професійної діяльності. Такий досвід формується на основі системи знань, умінь і навичок, які забезпечують здатність особистості ефективно діяти в різних професійних і соціальних ситуаціях. Водночас професійна компетентність відображає не лише когнітивний рівень підготовки, а й індивідуальні якості, ціннісні орієнтації та готовність до відповідальної практичної творчої діяльності.

Л. Масол обґрунтовує доцільність упровадження компетентнісного підходу в мистецьку освіту, підкреслюючи його значення як потужного мотиваційного чинника оптимізації навчального процесу та професійного розвитку майбутніх митців. За переконанням дослідниці, реалізація цього підходу сприяє переорієнтації освітніх акцентів із простого засвоєння художньої інформації на формування системи загальнокультурних і спеціальних художньо-естетичних компетентностей, необхідних для повноцінної професійної діяльності [3, с. 248].

Головним завданням освітнього процесу у підготовці студентів художніх спеціальностей є забезпечення їх гармонійного особистісного й професійного розвитку, формування ключових і фахових компетентностей, ґрунтовних теоретичних знань і практичних умінь, а також здатності до креативного мислення й свідомого самовдосконалення індивідуального творчого потенціалу. Лише за таких умов можливе становлення фахівця, спроможного здійснювати професійну діяльність на високому рівні та створювати художні продукти, що вирізняються оригінальністю й новизною мистецького вирішення. У цьому контексті компетентності в галузі мистецької освіти постають як здатність ефективно розв'язувати професійні завдання, задовольняти особистісні й суспільні потреби та реалізовувати себе у художній діяльності, що визначає компетентнісний підхід як ідейно-методологічну основу сучасної мистецької освіти, зорієнтовану на актуальні запити ринку праці й готовність випускника до професійної самореалізації.

Оновлення змісту мистецької освіти в галузі образотворчого мистецтва крізь призму компетентнісного підходу має низку характерних ознак. Передусім відбувається переосмислення переліку та змістового наповнення ключових і фахових компетентностей майбутніх художників і художників-педагогів, а також визначення їхньої структури та функціонального призначення. Водночас посилюється увага до добору й організації змісту навчальних дисциплін, здатних

забезпечити цілеспрямоване формування окреслених компетентностей, визначаються рівні та критерії їх сформованості на різних етапах професійної підготовки, а також упроваджуються системи моніторингу й корекції цього процесу [2].

Професійна компетентність майбутнього фахівця у сфері образотворчого мистецтва має інтегративний характер і охоплює сукупність взаємопов'язаних компонентів: художньо-теоретичний і практичний досвід; ціннісно-мотиваційну спрямованість на мистецьку діяльність; здатність до творчого мислення, художньої інтерпретації та перенесення знань між різними видами мистецтва; емоційно-вольову регуляцію творчого процесу; а також готовність до постійного професійного саморозвитку й удосконалення власної художньо-педагогічної майстерності (Л. Масол, О. Рудницька, Н. Горденко, В. Ягупов).

Отже, професійна компетентність здобувачів мистецьких спеціальностей охоплює становлення системи фахово значущих якостей, провідне місце серед яких посідають ґрунтовна художня освіченість, здатність до креативного мислення та сформовані світоглядні орієнтири. Вона спрямована не лише на опанування змісту освіти й набуття відповідних образотворчих знань, умінь і навичок, а передусім на розвиток творчої індивідуальності особистості, її морально-ціннісної свідомості та готовності до здійснення професійної художньої діяльності на високому рівні.

Проблема формування професійної компетентності студентів у галузі образотворчого мистецтва набуває особливої значущості. Важливу роль у цьому процесі відіграє поєднання традиційних педагогічних методик із цифровими та інтегративними технологіями, особистісно орієнтованими й мультидисциплінарними підходами, що сприяють цілісному професійному становленню майбутнього фахівця образотворчого мистецтва.

Висновки. Підсумовуючи викладене, доцільно наголосити, що компетентнісний підхід є ключовою методологічною основою формування професійної компетентності

майбутнього художника-педагога. Вона виявляється у здатності оперувати естетичними знаннями та художньо-практичними вміннями, а також у готовності реалізовувати набутий естетичний досвід у самостійній творчій діяльності з урахуванням загальнолюдських цінностей і гуманістичних світоглядних орієнтирів.

У площині художньої освіти професійну компетентність доцільно розглядати як цілісну систему знань у дії, що реалізується у процесі творчої та педагогічної діяльності майбутнього фахівця образотворчого мистецтва. Українські науковці наголошують, що професійна компетентність у сфері мистецтва поєднує інтелектуальні, особистісні й творчі якості з набутими художньо-практичними вміннями та навичками,

які забезпечують здатність до створення мистецького продукту й ефективної художньо-педагогічної взаємодії. У такому розумінні компетентнісний підхід визначає нову логіку формування змісту мистецької освіти в галузі образотворчого мистецтва, орієнтовану не лише на засвоєння художньої інформації, а й на досягнення результатів, що виявляються у готовності здобувача освіти до самостійної творчої діяльності, інтерпретації художніх образів та професійної самореалізації.

Водночас подальших наукових розвідок потребує проблема розроблення та обґрунтування ефективних технологій формування професійної компетентності майбутніх фахівців у сфері образотворчого мистецтва.

Література:

1. Бібік Н. М. Компетентнісний підхід: рефлексивний аналіз застосування. Компетентнісний підхід в сучасній освіті: світовий досвід та українські перспективи: Бібліотека з освітньої політики [під заг. ред. О. В. Овчарук]. Київ: «К.І.С.», 2004. С. 47–52.
2. Кудренко, Д. О. Дидактичні умови формування художньо-графічних компетентностей студентів мистецьких спеціальностей: дис. ... канд. пед. наук : 13.00.09 – теорія навчання ; освіта / педагогіка / Державний вищий навчальний заклад «Криворізький державний педагогічний університет» ; Тернопільський нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка ; наук. кер. В. В. Кузьменко. Кривий Ріг; Тернопіль, 2017, 2018. 329 с. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/11406>
3. Масол Л. М. Загальна мистецька освіта : теорія і практика. Київ, 2006. 431.
4. Словник іншомовних слів / Нац. ун-т ім. Т. Шевченка [та ін.] ; [уклад.: Л. В. Музичко, Л. М. Шкарапута, С. М. Морозов]. 2 вид., допов. і доопрац. Київ : Наук. думка, 2019. 787 с.
5. Сотська Г. І. Естетично-професійна компетентність майбутнього вчителя образотворчого мистецтва. Проблеми освіти: науковий збірник. 2013. № 2 (77). С. 233–238.
6. Чирва О.Ч. Інформаційно-художня свідомість як інтегральна компетенція художника-педагога. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова*. Серія 16. Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики: Збірник наукових праць /Ред.кол. Н.В. Гузій (відповідальний редактор) та ін. Вип. 8 (18). Київ: Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова, 2008. С. 34–38.

References:

1. Bibik N. M. (2004). *Kompetentnisnyi pidkhid: refleksyvnyi analiz zastosuvannia* [Competence-based approach: Reflexive analysis of application]. *Kompetentnisnyi pidkhid v suchasni osviti: svitovyi dosvid ta ukrainski perspektyvy: Biblioteka z osvithoi polityky* / O. V. Ovcharuk (Ed.). Kyiv: K.I.S., 47–52. [in Ukrainian].
2. Kudrenko D. O. (2018). *Dydaktychni umovy formuvannia khudozhno-hrafichnykh kompetentnostei studentiv mystetskykh spetsialnostei* [Didactic conditions for the formation of artistic and graphic competencies of students of art specialties]: Candidate's thesis. Kryvyi Rih; Ternopil, 329 p. <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/11406> [in Ukrainian].
3. Masol L. M. (2006). *Zahalna mystetska osvita: teoriia i praktyka* [General art education: Theory and practice]. Kyiv, 431 p. [in Ukrainian].
4. Muzychko L. V., Shkaraputa L. M., & Morozov S. M. (2019). *Slovyk inshomovnykh sliv* [Dictionary of foreign words]. 2nd ed., revised and expanded. Kyiv: Naukova dumka, 787 p. [in Ukrainian].

5. Sotska H. I. (2013). Estetychno-profesiina kompetentnist maibutnoho vchytelia obrazotvorchoho mystetstva [Aesthetic and professional competence of the future fine arts teacher]. *Problemy osvity – Problems of education: scientific collection*, 2(77), 233–238. [in Ukrainian].

6. Chyrva O. Ch. (2008). Informatsiino-khudozhnia svidomist yak intehralna kompetentsiia khudozhnyka-pedahoha [Information and artistic consciousness as an integral competence of the artist-teacher]. *Naukovyi chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova. Serii 16. Tvorchia osobystist uchytelia*, 8(18), 34–38. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 27.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 19.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 01.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 7.071.4:378

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.1.24>**Соколюк Людмила Данилівна,**

доктор мистецтвознавства, Академік Національної академії мистецтв України,
професор кафедри теорії і історії мистецтв
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0000-0002-9564-8672
sokolyuk_l@ukr.net

Коваленко Сергій Володимирович,

аспірант,
викладач кафедри живопису
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
ORCID ID: 0009-0006-0709-4902
tvorchaki200@gmail.com

МАЙСТЕРНІ СЮЖЕТНО-ТЕМАТИЧНОЇ ТА ПОРТРЕТНО-ЖАНРОВОЇ КАРТИНИ КАФЕДРИ ЖИВОПИСУ ХДАДМ 2001–2024 РР. (ІСТОРИЧНИЙ ЕКСКУРС)

У статті досліджується процес трансформації системи підготовки художників-живописців у Харківській державній академії дизайну і мистецтв упродовж останніх трьох десятиліть в умовах структурних реформ та суспільних викликів. Особливе значення надається історії та аналізу відновлення й розвитку творчих майстерень на освітній програмі «Станковий живопис» як ефективної моделі фахової підготовки, досвід якої розглядається у контексті сучасних потреб мистецької освіти та перспектив її подальшого розвитку. Простежено процес створення та функціонування творчих майстерень живопису в навчальному закладі протягом ХХ – поч ХХІст.. Виявлено вплив та безпосередню участь І. Рєпіна у формуванні освітнього процесу, зокрема шляхом направлення своїх учнів на викладацькі посади. Це дає підстави стверджувати про спадкоємність педагогічних та художніх підходів у викладанні живопису – від школи І. Рєпіна до сучасного етапу розвитку художньої освіти.

Поновлення роботи творчих майстерень у 2001 р. позитивно вплинуло на розвиток спеціалізації. Встановлено, що саме з 2000-х р. у частини ведучих студентів відбулися зміни у стилістичних підходах до створення живописних полотен. Розглянуто керівників відновлених майстерень та їхню фахову відповідність займаним посадам. Обґрунтовується теза про те, що В. Чаус, В. Ганоцький, В. Ковтун і Ю. Вінтаєв на момент створення майстерень були оптимальними кандидатурами для їх очолення, що підтверджується високим рівнем і художньо-професійною якістю дипломних робіт, виконаних у період функціонування відповідних майстерень, та їхніми особистісними досягненнями у сфері живопису.

Окреслено шляхи подолання виявлених труднощів через запровадження нових педагогічних підходів, кадрові трансформації та пошук мотиваційних чинників.

У статті здійснено порівняльний аналіз функціонування творчих майстерень у провідних мистецьких закладах вищої освіти України – ЛНАМ, НАОМА та ХДАДМ. Визначено спільні риси й відмінності в підходах до підготовки фахівців у сфері станкового живопису, з урахуванням освітніх моделей, педагогічних принципів і специфіки творчих шкіл.

Ключові слова: образотворче мистецтво, станковий живопис, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, творчі майстерні ХДАДМ.

Sokolyuk Lyudmila, Kovalenko Serhii. WORKSHOPS OF PLOT-THEMATIC AND PORTRAIT-GENRE PAINTING OF THE DEPARTMENT OF PAINTING OF THE KHARKIV STATE ACADEMY OF DESIGN AND ARTS 2001-2024 (HISTORICAL EXCURSUS)

The article examines the process of transformation of the system of training painters at the Kharkiv State Academy of Design and Arts over the last three decades in the context of structural reforms and social challenges. Particular importance is given to the analysis of the formation and development of creative workshops in the educational program “Easel Painting” as an effective model of professional training, the experience of which is considered in the context of the current needs of art education and the prospects for its further development. The

process of establishment and functioning of creative painting workshops at educational institution throughout the 20th century has been traced. The influence and direct participation of I. Repin in shaping the educational process, in particular by directing his students to teaching positions, has been revealed. This gives grounds to assert the continuity of pedagogical and artistic approaches in teaching painting – from the school of I. Repin to the modern stage of development of art education.

The resumption of creative workshops in 2001 had a positive impact on the development of specialization. It has been established that it was in the 2000s that some of the leading students underwent changes in their stylistic approaches to creating paintings. The heads of the workshops and their professional suitability for their positions are considered. The thesis that V. Chaus, V. Ganotsky, V. Kovtun, and Y. Vintaev were the optimal candidates to head the workshops at the time of their creation, which is confirmed by the high level and artistic and professional quality of the diploma works completed during the period of operation of the respective workshops, as well as their personal achievements in the field of painting.

Ways to overcome the identified difficulties through the introduction of new pedagogical approaches, personnel transformations, and the search for motivational factors are outlined.

The article provides a comparative analysis of the functioning of creative workshops in leading art institutions of higher education in Ukraine – LNAA, NAOMA, and KSADA. Common features and differences in approaches to training specialists in the field of easel painting are identified, taking into account educational models, pedagogical principles, and the specifics of creative schools.

Key words: fine arts, easel painting, Kharkiv State Academy of Design and Arts, creative workshops of the Kharkiv State Academy of Design and Arts.

Вступ. Сьогодні мистецькі практики багатомірні та нестримні в своїх пошуках. У сучасному арт просторі України можемо спостерігати різність тенденцій, поглядів, стилів, підходів до створення станкового живопису. У такому розмаїтті досить складно знайти ті точки опори які б давали чітке розуміння різниці між якісним і неякісним, професійним і примітивним, виразним і малохудожнім твором. Кордони стають все більш розмитими і неоднозначними. Однак таку диференціацію мусять тримати навчальні заклади, які мають певні рамки завдань, їх оцінювання та складання рейтингів успішності студентів. Дискусії з приводу обмежень учнів в образотворчому мистецтві правилами, законами, засобами, вміннями та навичками ведуться давно. Пошуки ж оптимізації та модернізації учбового процесу в образотворчому мистецтві наразі є актуальними. Впровадження нових програм, дисциплін, завдань, нововведень – є частиною цього процесу. Досліджуючи Харківську школу мистецтва, а зокрема, розвиток станкового живопису у ХДАДМ у період становлення нашої держави можемо побачити певну модифікацію викладання на старших курсах, яка сталася у 2000–2001 рр. з відновленням роботи творчих майстерень сюжетно-тематичної картини та портретно-жанрової картини, яку ще належним чином

не досліджено і якій до сих пір не надано належної оцінки.

Аналіз останніх джерел і публікацій. В сучасному науковому дискурсі досить потужно досліджено основні віхи історії ХДАДМ. Праці Л. Соколюк, В. Чечик, Т. Павлової, Є. Нестерової, М. Ковальнової, М. Пономаренко, Усенко, розкривають період кінця ХІХ – другої половини ХХст. закладу, а також окремі явища та постаті які впливали на його розвиток та формування. У статті до ювілейного альбому-каталогу кафедри живопису Л. Соколюк та Є. Жердицький торкається періоду 1990–2010 рр. але без поглибленого аналізу. [1]. Дисертаційна робота М. Пономаренко ґрунтовно висвітлює деякі художньо-стилістичні аспекти образотворення, особливості портретного жанру, зміни та розвиток в цій царині, детально досліджує портретну спадщину В. Чауса, В. Ганоцького, В. Кулікова, С. Беседіна, деяких молодих художників [2]. В цілому ж освітній процес, нововведення, перестановки та досягнення кафедри живопису, яка є одною з найкращих представників школи станкового живопису в Україні, освітлений на наш погляд недостатньо.

Мета статті. Дослідити історію відновлення та ефективність роботи майстерень сюжетно-тематичної та портретно-жанрової картини кафедри живопису ХДАДМ.

Прослідкувати вплив та зміни в навчальному процесі спричинені їх утворенням. Зробити висновки що до подальшого розвитку спеціалізації «Станковий живопис» в стінах ХДАДМ. Провести порівняльний аналіз структури та роботи подібних майстерень з іншими провідними навчальними закладами України художнього спрямування.

Результати. Наприкінці ХХ ст. домінування традиційного реалістичного живопису, як відомо, було обумовлене спадщиною соцреалізму. Подолання цієї парадигми відбувалося дуже повільно. Харків, як один з найпотужніших осередків станкового живопису України мав свої особливості розвитку. Зокрема навчання у художніх закладах м. Харків в період 90 х р. базувалось на досягненнях радянської доби. Це – підручники, навчальні програми, вимоги до художніх творів та інше. Переважна більшість митців писали в реалістичному стилі. Виставки

того часу в спілці художників яскраве тому підтвердження. Автори які створювали високохудожні твори в інших напрямках склали меншість. Це В. Гонтарів, Є. Биков, М. Базиль, В. Куліков та інші. В кордонах же академічної вищої освіти студенти ОПП «Станковий живопис» ХХПІ (нині ХДАДМ) працювали у традиційній реалістичній манері письма. Дипломні роботи 90-х р. засвідчують це (рис. 1, 2, 3, 4).

Викладачі кафедри також сповідували принцип реалізму. Не дивно, що студентство загалом йшло за наставниками. Але зміни у підходах до образотворення були неминучі в силу багатьох факторів. Це і отримання незалежності Україною, що спричинило інтерес до національної історії та традицій, розвиток технологій, ринкова конкуренція, політичні процеси, та розвиток художніх галерей, поява інтернету та разом з тим швидкого доступу до інформації, а також



Рис. 1. С. Мацкієв. Родина. 1996. П., о.
236x135



Рис. 2. Є. Ковальов. Весілля. 1997. П., о.
150x150



Рис. 3. К. Колобов. «Івана купала». 1996. П., о.



Рис. 4. Є. Гапчинська. Пробудження. 2000.
110.5x190. П., о.

відкритість кордонів з країнами заходу що полегшило можливості обміну досвідом з закордонними митцями, музеями, арт резиденціями та інше.

Досліджуючи Харківську школу мистецтва, а зокрема, розвиток станкового живопису у ХДАДМ, можемо побачити певну модифікацію викладання на старших курсах, яка сталася у 2001 р. з відновленням роботи майстерень сюжетно-тематичної картини та портретно-жанрової картини, яку ще належним чином не досліджено.

Ідея таких майстерень що відрізнялися б за фаховим або жанровим направленням не нова. Загальновідомо, що подібний устрій навчання існує у провідних вузах як нашої країни так і за кордоном. У період заснування художнього училища (нині ХДАДМ) Раєвською-Івановою «Планувалися майстерні релігійного, пейзажного, декоративного живопису, жанру і, «якщо дозволять кошти», історичного живопису» [3, с. 85]. Встановлено, що майстерні існували від початку виникнення і до 1963 р. [1, с. 38]. Приміром «У 1920-ті р. працювали такі творчі живописні майстерні: портретно-жанрового живопису, яку очолював професор С. Прохоров; портретного живопису, якою опікувався професор М. Шаронов; театральньо-декораційного живопису і сценографії, на чолі якої стояв професор О. Хвостенко-Хвостов. Живопис у всіх майстернях викладали також професори М. Бурачек, М. Федоров, О. Кокель, І. Северин. Викладання живопису в цих майстернях ґрунтувалось на кращих традиціях академічного мистецтва і спрямовувалось на підготовку до роботи над станковою картиною.» [1, с. 26]. У 1938 р. з черговою реорганізацією закладу виникають «...майстерні: історико-батального живопису (очолювану М. Самокишем); монументального живопису (під керівництвом Л. Крамаренка); пейзажного живопису (очолювану професором М. Козиком). Поряд з ними продовжували працювати майстерні портретно-жанрового живопису, яку очолював професор С. Прохоров, і театральньо-декораційного мистецтва під керівництвом професора

О. Хвостенка-Хвостова [1, с. 30]. Маємо підкреслити що історія художньої освіти ХДАДМ тісно переплетена з ім'ям І. Репіна. Необхідно зазначити що у дореволюційний період Ілля Юхимович мав прямий вплив на заклад. «...У січні 1916 року, за пропозицією Репіна, замість Г. Горелова, який пішов з училища, на викладацьку посаду було запрошено іншого випускника Академії – художника О. Кокеля...» [1, с. 24]. Як відомо, на початку ХХст. Репін мріяв про переїзд та створення «Ділового двору», а разом з тим і творчої майстерні у сусідньому містечку Чугуєві і навіть дав кошти для їх побудови [3]. Зміни у житті країни під час буремних років початку ХХ ст. завадили цим планам. Як свідчать архівні данні, учні Репіна складали значний відсоток складу викладачів. Це такі персоналії як М. Прохоров, М. Пестріков, О. Кокель, О. Тітов, Бобровський, Федоров. [1, с. 24]. З біографічних даних знаємо, що учнями М. Прохорова і Кокеля були Е. Єгоров та С. Беседін який і очолив відновлену кафедру живопису у 1988 р. та виховав цілу плеяду митців, що працювали або працюють на кафедрі. Це такі художники викладачі як А. Константинопольський, Є. Жердзицький, В. Лещенко, В. Чурсіна, В. Заліщук, М. Якунін. У Є. Єгорова навчались В. Чаус, В. Ковтун, Д. Єфіменко. А. Константинопольський викладав у В. Ганоцького, М. Деркача, В. Ковтуна, Ф. Дерегуса. Молодше покоління викладачів: Д. Єфіменко, О. Дмитрієв, М. Ковальова, Н. Третьякова, К. Волошко, С. Коваленко, А. Башликова, О. Станичнов, О. Чурсін є вихованцями майстерень очолюваних В. Ковтуном та В. Чаусом. Отже можемо з упевненістю сказати що кафедра живопису, у певному сенсі, є спадкоємницею знань та вмінь І. Репіна.

Від моменту заснування й упродовж усього ХХ століття заклад пройшов складний шлях випробувань і трансформацій, пов'язаних із суспільно-політичними процесами: революційними подіями 1917 р., реорганізаціями 1921–1938 рр., Другою світовою війною, черговими структурними змінами 1962–1963 рр., а також розпадом Радянського

Союзу. Попри ці обставини, навіть у період формальної відсутності спеціалізації «Станковий живопис» (1963–1988) зберігалася можливість фахової роботи у станковій традиції. Показовим прикладом є дипломна робота В. Ковтуна, який навчався на спеціалізації «Монументальний живопис» виконана в жанрі станкової картини та успішно захищена у 1984 р. (рис. 5).



Рис. 5. В. Ковтун. Дипломна робота. 1984

У 1990-х р. академічний живопис та композиція на ОПП «Станковий живопис» ХХІІІ (сьогодні ХДАДМ) викладалися на кожному курсі окремо у різні періоди різними викладачами, які час від часу змінювались. Встановлено що у живописців старших курсів у 90-х р. живопис та композицію вели А. Константинопольський, С. Беседін, Г. Коновалов, В. Ганоцький, В. Чаус, В. Ковтун, Ю. Вінтаєв, Є. Жердицький, В. Жердицький. Впровадження в життя творчих майстерень передбачало розподіл студентів за їх індивідуальною спрямованістю на ті чи інші жанри живопису. Головною особливістю такого фахового розмежування є робота в одній аудиторії учнів різних курсів. Переваги подібного методу викладання очевидні: інтенсивний обмін знаннями між студентами, конкуренція між майстернями, курсами та їх лідерами, що призводить до підтягування більш слабких учнів, можливість працювати всім одночасно під керівництвом досвідчених майстрів, змога знайти ту нішу у мистецтві що відповідає здібностям вихованця, вдосконалити його вміння та навички у тому чи іншому жанрах.

Впродовж десятиліття на кафедрі живопису, яку від 1998 до 2000 рр. очолювали С. Беседін (1988–1991), Б. Колесніков (1991–1992), Є. Жердицький (1993–2000), про відновлення майстерень існували думки однак зробити їх офіційно не дозволяв статус ХХІІІ. У 2000 р. інститут стає Харківською державною академією дизайну і мистецтв. Це дало можливість подолати бюрократичні перепони на шляху до реорганізації освітнього процесу. У цьому ж році завідувачем кафедри стає професор В. Ганоцький а з кафедри рисунку на кафедру живопису переходить працювати професор В. Ковтун, який на той час вже очолював ХОНСХУ та активно сприяв створенню майстерень [4]. Спільними зусиллями корифеїв кафедри створено майстерню сюжетно-тематичної картини яку очолив В. Ковтун, та майстерню портретно-жанрової картини, керівником якої став професор В. Чаус. З ними у парі почали працювати відповідно доцент Ю. Вінтаєв та професор В. Ганоцький.

Для всебічного розуміння правильності вибору викладацького складу маємо проаналізувати досягнення даних педагогів. Відтак підкреслимо, що в період кінця 90-х початку 2000-х рр. ці майстри мали великий авторитет і визнання в мистецькому середовищі Харкова, України, та на міжнародному рівні. Про це свідчать як їх творчий доробок так і відзнаки та звання.

В. Ковтун заслужений художник України з 1995 р., народний художник України з 2002 р., професор з 1997 р., голова ХОНСХУ з 1997 р. Він працює здебільшого у реалістичному стилі у всіх жанрах живопису (рис. 6).

Це серії портретів, ряд сюжетних картин, численні натюрморти та пейзажі. Неодноразові персональні виставки в Україні та за кордоном, державні нагороди. Все це свідчить про високий рівень майстерності художника. У 2010 р. художник став лауреатом Шевченківської премії – найвагомішої відзнаки в Україні що до мистецтва. Зазначимо що автор і сьогодні плідно працює в складних умовах війни. Створив серію робіт присвячених фронтовому Харкову,



Рис. 6. В. Ковтун. Біля печі. 1991. 110х90. П., о.

яку представив на персональній виставці з назвою «Там де ми є» у 2023 р.

Ю. Вінтаєв обіймає посаду доцента з 1994 р., а з 2004 р. має звання заслуженого діяча мистецтв і професора. У досліджуваний період у творчості митця розпочинається новий етап розвитку, що засвідчено у наукових джерелах [5, с. 84]. Трансформація художньої мови автора відбувалася доволі інтенсивно, про що у своїй статті зазначає О. Чурсін [5], підкреслюючи перехід митця наприкінці 1990-х р. до активної роботи в техніці олійного живопису. Персональні виставки Ю. Вінтаєва 1998 р. та 2002 р., успішно представлені у Харкові, засвідчили високий професійний рівень його живописного доробку (рис. 7).



Рис. 7. Ю.Вінтаєв. До весни. 2013. 0х80. П., о.

В. Чаус заслужений діяч мистецтв з 2000 р., завідувач секції живопису ХОНСХУ з 1998 р.. В. Ганоцький заслужений діяч мистецтв з 1998 р., народний художник з 2008 р., завідувач кафедри живопису ХДАДМ з 2000 р. Дослідження портретної спадщини В. Чауса та В. Ганоцького [6, 7] доводять вірність вибору викладачів для майстерні портретно-жанрової картини. Вони сповідували принципи реалістичного, широкого письма з ухилом до імпресіоністичних тенденцій (рис. 8, 9).

Обидва майстри пройшли вишкіл в Кримському художньому училищі ім. М. С. Самокиша, що безперечно наклало відбиток на подальший творчий шлях, споріднювало їх



Рис. 8. В. Чаус. Автопортрет. 2016. 90х70. П., о.



Рис. 9. В. Ганоцький. Спогади про літо. 2006. 95х75. П., о.

в професійній діяльності та дружніх стосунках. Крім того деякий час вони ділили творчу майстерню від ХОНСХУ на двох де плідно працювали пліч о пліч. Підсумовуючи, є всі підстави вважати, що в період відновлення майстерень зазначені художники досягли високих результатів у професійній діяльності та були беззаперечними кандидатурами для викладання в них.

Одночасно з відновленням майстерень живопису створено нові навчальні програми для фахових предметів. В першу чергу це стосувалося композиції, адже саме цей предмет є визначальним для творчих завдань та повинен підводити студента до дипломного проекту що відповідає спрямованості обраної майстерні. У сюжетно-тематичній майстерні навчальні завдання визначалися за такими темами: «Літо», «Мій сучасник», «Історична тема», «Козацтво в Україні», «Рідний край», а також вільна тема [8; 9; 10]. У портретно-жанровій майстерні передбачалося виконання таких завдань, як «Автопортрет», «Портрет у національному вбранні», «Портрет матері», «Портрет представника певної професії або соціального прошарку», «Груповий портрет» і «Дитячий портрет», а також вільна тема, пов'язана з портретною проблематикою [11].

Однак за результатами роботи майстерень можемо бачити що студенти не обов'язково дипломну картину пишуть відносно специфіки своєї майстерні. Жорстких вимог в розробці авторської концепції кваліфікаційної роботи немає. Так наприклад диплом студентки О. Кучерявенко 2007 р., що пройшла



Рис. 10. О. Кучерявенко. Ранкові пташки. 2007. 180x200. П., о.

курс сюжетно-тематичної композиції, написаний як гарний взірець пейзажного живопису з фігурами у ньому (рис. 10). Натомість випускник портретно-жанрової майстерні О. Криушин у 2010 р. захистився багатофігурною композицією яку можна віднести до сюжетної композиції (рис. 11).

Таких прикладів достатньо, що дозволяє зробити висновок: навчання тій чи іншій специфіці не є запорукою виховання вузько направленого митця. Скоріше це свідчить про те, що студенти спеціалізації «Станковий живопис» по закінченню навчання мають навички та вміння працювати у всіх жанрах живопису. Однак питання вибору диплому в даних майстернях залишається дискусійним.

Дисципліна «Академічний живопис» має майже однакові завдання в обох майстернях: портрет, оголена напівпостать, оголена постать, пейзаж та натюрморт [12]. Різниця відображається більше у вимогах до формату полотна: невеликі камерні у портретно-жанровій та більшого розміру у сюжетно-тематичній майстерні. Основні задачі академічного живопису (навчального живопису) як і раніше залишаються «...композиційне рішення у форматі, вивчення пластики фігури, її композиційного рішення у просторі повітряного середовища, вміння передавати матеріальність предметів, колориту, фактуру поверхні, ставляться чіткі академічні задачі з обов'язковим плануванням образотворчої діяльності на кожному етапі [12, с. 4].

Разом із тим є дискусійними низка питань. Аналізуючи учбові програми з живопису та композиції майстерень, важко не помітити,



Рис. 11. О. Криушин. Рибалки Азова. 2010. 130x260. П., о.

що за період існування вони змінювалися лише у кількості навчальних годин. Навряд чи можна погодитись з такою сталістю в часи прискорених змін у суспільстві. Спроби ввести у навчання інших творчих дисциплін у 2020-х р., які б привнесли якісні зміни, поки що дали задовільні результати або ж були відхилені кафедрою. Особливої уваги заслуговує предмет «Композиція», який є визначальним для розвитку художнього мислення студента. Очевидним є те, що зазначеній дисципліні не приділяється достатньо уваги. У різні роки, починаючи з 2001 р., навчальне навантаження становило 3–4 години на тиждень, що, на нашу думку, є критично недостатнім, з огляду на профільний характер предмета. Саме ця дисципліна визначає рівень готовності студента до виконання дипломної картини, сприяє розвитку образного мислення та формує здатність виражати художні ідеї засобами образотворчого мистецтва.

Пройдений більш як 20-ти річний шлях можемо поділити на умовні часові відрізки. Період 2001–2014 рр. характеризується новаторськими підходами до створення картин та доволі високим рівнем випускників. Є відносно стабільним, благополучним та, можемо сказати, часом піднесення. Розповсюджується пленерний рух. На таких заходах часто можна було зустріти харківських студентів-живописців [13, с. 253]. Випускники цих років – потужна плеяда яскравих особистостей що досягли серйозних успіхів у мистецтві. Це такі художники як Д. Єфіменко, О. Дмитрієв, О. Король, Р. Марманов, В. Коротков, О. Вінник, І. Калюжна, І. Кривцова, В. Олемпіюк, Т. Папірний, І. Тужиков. Д. Чаус, К. Лізогуб, Д. Саражин, М. Пономаренко, П. Кузнецова, А. Качина, Т. Коваленко, О. Вінник. О. Криушин, В. Ковальов, О. Брітцев, Є. Дулін, О. Мельнікова, С. Коваленко О. Маркович, М. Некрасова, К. Волошко, В. Саражин, М. Чепелева, О. Кринична. Всі вони є активними учасниками виставок, арт проєктів в Україні та за кордоном та плідно працюють в образотворчому мистецтві. 2014 по 2019 р. – період окупації Криму та

початку воєнних дій на Донеччині, який призвів до втрати вступників з Криму, Донецька та Луганська. Дехто з талановитих студентів, вихідців з півострів, перевівся до російських закладів. В цей же час перестає викладати В. Чаус. Портретно-жанрову майстерню очолює В. Ганоцький. З ним у парі починає працювати доцент М. Деркач. Потужними випускниками цих років є І. Ліпських, В. Ліпських, О. Казачкова, Я. Леонець, А. Козелецька, А. Нестеренко, А. Місюк, Дзян Сюй. 2019–2024 рр. – період надзвичайно складних випробувань пандемією та повномасштабним вторгненням РФ. Характеризується переходом на дистанційне навчання, пошуком нових методів викладання. У 2023 р. перестає викладати В. Ганоцький. Новою завідувачкою кафедри живопису становиться М. Ковальова. У творчій майстерні замість Василя Леонтіївича починає працювати доцент Д. Єфіменко. Перспективними випускниками цього часу є А. Євдошенко, С. Гадельшина, О. Клименко, Л. Халілова, А. Азаров, (загинув у 2022 р. захищаючи Харків).

На противагу ХХІІІ (нині ХДАДМ) у 2001р. у Київській Українській академії мистецтв (нині НАОМА) такі майстерні вже існували. У 1991 р. створена майстерня станкового живопису під керівництвом М. Гуйди та В. Гуріна. У 1992 р. майстерня історичного живопису під керівництвом Ф. Гумєнюка, у 1993 р. майстерня пейзажного живопису В. Забашти, 1994 р. майстерня живопису і храмової культури М. Стороженка [14, с. 36]. Відзначимо що структурно кафедра живопису та композиції НАОМА суттєво відрізняється від кафедри живопису ХДАДМ. Відмінністю є те що у столичному закладі майстерні розподілені за видами живопису. Працюють такі майстерні: майстерня станкового живопису, майстерня живопису та храмової культури, майстерня формального мистецтва [15]. Монументальний живопис є складовою кафедри живопису та композиції. Натомість у Харкові монументальний та станковий живопис відносяться до різних кафедр. Доречно зауважити що і сама назва «Кафедра живопису і композиції» у НАОМА,

на наш погляд, є більш ємною і логічною в той час як у ХДАДМ композиція немов би другорядний предмет. У Львівській академії мистецтв як і у ХДАДМ кафедра живопису також розділена з кафедрою монументального живопису. В межах кафедри монументального живопису він є частиною підготовки студентів. Станковий живопис розглядається як «...органічне входження живопису в архітектурне, урбаністичне, архітектурно-ландшафтне середовище, розвиток особливих вимог і стилістичних вартостей у програмі сучасної монументалістики...» [16] Тим не менш у студентів є можливість захищатися станковою картиною. Що стосується кафедри академічного живопису ЛАМ, то варто зауважити що живопис у закладі відповідає більше декоративному живопису, що є логічним з точки зору спадщини та розвитку, зважаючи на історичне підґрунтя виникнення тамтешньої мистецької школи. На відміну від Києва та Харкова, де напрям соцреалізму домінував і нав'язувався авторам, на заході велика кількість митців були виховані на кращих взірцях живопису західних країн. Багато з них завершували освіту в Австрії, Парижі, Вені. Кафедра академічного живопису ЛАМ не є випускаючою кафедрою. Отже можемо стверджувати що три ключові вузи які надають освітні послуги у сфері станкового живопису мають суттєві розбіжності як у підході до живопису так і у структурі надання знань. ХДАДМ має

багато спільного з київським НАОМА. Це виражається у схожості підходів майстерень виключно живописного спрямування: майстернею М. Гуйди та Забашти з майстернями В. Чауса та В. Ковтуна Схожими є і спрямованість на реалістичні та імпресіоністичні тенденції у образотворенні.

Висновки. Проведене дослідження підтверджує важливість відновлення роботи майстерень за жанровими напрямками у 2001р. За час існування творчих майстерень кафедри живопису ХДАДМ випущено близько 200 випускників. Більшість з них працює за фахом та збагачує культуру України. В цілому такий метод викладання проявив себе з найкращої сторони. Не є випадковістю що саме після 2000-х починаються зрушення у бік нових пошуків в образотворенні і відхід від традиційних реалістичних рішень у деяких студентів про що відзначає також і М. Пономаренко у своїй дисертаційній роботі наголошуючи що в портретному жанрі стилістика молодих митців тяжіє більше до модерністських, постмодерністських та авангардних рішень [2, с. 146]. Тож у цей час на станковому живописі ХДАДМ можемо констатувати зміни і відхід від традиційного реалізму 1990 х. частиною студентства. Свідченням того є дипломні роботи В. Кроткова (рис. 12), І. Калюжною (рис. 13), Д. Саражина, К. Лізогуба (рис. 14) та інших.

Порівнюючи їх з кращими дипломними роботами 1994–2001 рр. бачимо, що рівень



Рис. 12. В. Коротков. Триптих «Пори року». Права частина «Зима». 2006. 100x100. П., о.



Рис. 13. І. Калюжна. «Даша». 2005. 110x80



Рис. 14. К. Лізогуб. Права частина триптиха «В яблуневому саду». 2008. 100x100. П., о

випускників зберігся високим але, очевидно, що зрушення в мисленні та стилістичних підходах до створення станкової картини у освітньому процесі відбувся саме після відновлення майстерень.

Отже є всі підстави вважати роботу майстерень ефективною. Такою що відповідає якісному методу передачі знань, навичок та досвіду у сфері станкового живопису.

Література:

1. Кафедра живопису ХДАДМ: традиції та сучасність: ювілейний альбом-каталог / М. Деркач, В. Гальченко. Харків : ХДАДМ, 2015. 239 с.
2. Пономаренко М. В. *Художньо-стилістичні особливості станкового портрета в живописі Харкова ХХ–ХХІ століть*: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05 – образотворче мистецтво / Пономаренко М.В. Харків : ХДАДМ, 2016. 403 с.
3. Волошин Ю. *Будинок-музей І. Рєпіна*. Find-Way. URL: <https://find-way.com.ua/oblast/kharkivska/chuhuiiv/khudozhno-memorialnyi-budynok-muzei-illi-riepina-chuhuiiv> (дата звернення: 11.11.2024).
4. Лутицька Л. Віктор Ковтун: «Сьогодні треба захищати реалізм». День. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/viktor-kovtun-sohodni-treba-zakhyshchaty-realizm> (дата звернення: 20.10.2024).
5. Чурсін О. Живопис Юрія Вінтаєва в контексті розвитку сучасного українського пленерного пейзажу. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків: ХДАДМ, 2012. № 10. С. 82–85.
6. Пономаренко М. Імпресіоністичні ремінісценції Віктора Чауса: колористична структура портретних творів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 28, т. 5. С. 166–172. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208913>
7. Пономаренко М. *Художньо-стилістичні особливості портретного живопису Василя Ганоцького*. Сучасне мистецтво. Contemporary Art. Харків: Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, 2018. № 18. С. 266–276.
8. Ковтун В. Методичні рекомендації до виконання завдань з дисципліни «Композиція» творчої сюжетно-тематичної майстерні для студентів 3–5 курсів. / В. Ковтун. Харків: ХДАДМ, 2017. 23 с.
9. Ковтун В. Робоча програма з дисципліни «Композиція сюжетно-тематичної картини» для студентів магістратури спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» освітньо-професійної програми «Станковий живопис». / В. Ковтун. Харків : ХДАДМ, 2017. 13 с.
10. Ковтун В., Вінтаєв Ю. Робоча програма з дисципліни «Композиція сюжетно-тематичної картини». / В. Ковтун, Ю. Вінтаєв. Харків: ХДАДМ, 2002. 19 с.
11. Ганоцький В. Навчальна програма дисципліни «Композиція жанрового портрета» для студентів освітньо-кваліфікаційного рівня спеціаліст, магістр напряму підготовки 6.020205 «Образотворче мистецтво». / В. Ганоцький. Харків: ХДАДМ, 2010. 7 с.
12. Ковтун В., Вінтаєв Ю., Ганоцький В., Деркач М. Методичні вказівки до виконання завдань з дисципліни «Живопис за фахом». Харків : ХДАДМ, 2019. 30 с.
13. Чурсін О. П. Пленерний рух в Україні на сучасному етапі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2014. № 3. С. 249–253.
14. Наконечна Л. Історія реформ Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури. *Курбасівські читання*. 2017. № 12. С. 34–43.
15. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Творчі майстерні. URL: <https://naoma.edu.ua/akademiya/struktura/tvorchi-majsterni/> (дата звернення: 05.11.2024).
16. Львівська національна академія мистецтв. URL: <https://lnam.edu.ua/uk/monumental/about.html> (дата звернення: 05.11.2024).

References:

1. Derkach, M., Halchenko, V. (2015). Kafedra zhyvopysu KhDADM: tradytsii ta suchasnist. [The Painting Department of KSADA: Traditions and Modernity]
2. Ponomarenko, M. V. (2016). Khudozhno-stylistychni osoblyvosti stankovoho portreta v zhyvopysi Kharkova ХХ–ХХІ stolit. [Artistic and Stylistic Features of Easel Portrait Painting in Kharkiv of the 20th–21st Centuries.] *Candidate's thesis*. Kharkiv: KSADA [in Ukrainian].
3. Voloshyn, Yu. Budynok-muzei I. Riepina. [Ilya Repin House-Museum. Find-Way] Chygyiv. Retrieved from: <https://find-way.com.ua/oblast/kharkivska/chuhuiiv/khudozhno-memorialnyi-budynok-muzei-illi-riepina-chuhuiiv> [in Ukrainian].
4. Lutytska, L. Viktor Kovtun: “Sohodni treba zakhyshchaty realizm” [Viktor Kovtun: “Today Realism Must Be Defended”] Retrieved from: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/viktor-kovtun-sohodni-treba-zakhyshchaty-realizm> [in Ukrainian].

5. Chursin, O. (2012). Zhyvopys Yurii Vintaieva v konteksti rozvytku suchasnoho ukrainskoho plenernoho peizazhu. [*Painting of Yurii Vintaiev in the context of the development of contemporary ukrainian plein-air landscape*]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*. 10.(pp. 82–85). Kharkiv. [in Ukrainian].
6. Ponomarenko, M. (2020). Impresionistychni reminisentsii Viktora Chausa: kolorystychna struktura portretnykh tvoriv. [*Impressionist Reminiscences of Viktor Chaus: Coloristic Structure of Portrait Works*]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Drohobych: Drohobytskyi derzhavnyi pedahohichnyi universytet imeni Ivana Franka*, 28, 5, 166–172. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208913> [in Ukrainian].
7. Ponomarenko, M. (2018). Khudozhno-stylistychni osoblyvosti portretnoho zhyvopysu Vasylia Hanotskoho. [*Artistic and Stylistic Features of Portrait Painting by Vasyl Hanotskyi*]. *Suchasne mystetstvo. Contemporary Art*. Kharkiv: Instytut problem suchasnoho mystetstva NAM Ukrainy, 18, 266–276. [in Ukrainian].
8. Kovtun, V. (2017). Metodychni rekomendatsii do vykonання завдан з dystsypliny “Kompozytsiia” tvorchoi siuzhetno-tematychnoi maisterni dlia studentiv 3–5 kursiv. [Methodological recommendations for completing assignments in the discipline “Composition” of the narrative-thematic studio for 3rd–5th year students]. Kharkiv: KSADA. [in Ukrainian].
9. Kovtun, V. (2017). Robocha prohrama z dystsypliny “Kompozytsiia siuzhetno-tematychnoi kartyny” dlia studentiv mahistratury spetsialnosti 023 “Obrazotvorche mystetstvo, dekoratyvne mystetstvo, restavratsiia” osvithno-profesiinoi prohramy “Stankovy zhyvopys” [*Syllabus of the Discipline “Composition of Narrative-Thematic Painting” for Master’s Students of Specialty 023 “Fine Arts, Decorative Arts, Restoration”, Educational Program “Easel Painting”*]. Kharkiv: KSADA. [in Ukrainian].
10. Kovtun, V., Vintaiev, Yu. (2002). Robocha prohrama z dystsypliny “Kompozytsiia siuzhetno-tematychnoi kartyny”. [*Syllabus of the Discipline “Composition of Narrative-Thematic Painting”*]. Kharkiv: KSADA. [in Ukrainian].
11. Hanotskyi, V. (2010). Navchalna prohrama dystsypliny “Kompozytsiia zhanrovoho portreta” dlia studentiv osvithno-kvalifikatsiinoho rivnia spetsialist, mahistr napriamu pidhotovky 6.020205 “Obrazotvorche mystetstvo”. [*Syllabus of the Discipline “Composition of Genre Portrait” for Specialist and Master’s Degree Students in the Field of Training 6.020205 “Fine Arts”*]. Kharkiv: KSADA. [in Ukrainian].
12. Kovtun, V., Vintaiev, Yu., Hanotskyi, V., Derkach, M. (2010). Metodychni vkazivky do vykonання завдан з dystsypliny “Zhyvopys za fakhom”. [Methodological Guidelines for Completing Assignments in the Discipline “Professional Painting”]. Kharkiv: KSADA. [in Ukrainian].
13. Chursin, O. (2014). Plenernyi rukh v Ukraini na suchasnomu etapi. [The Plein-Air Movement in Ukraine at the Present Stage]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 3, 249–253. [in Ukrainian].
14. Nakonechna, L. (2017). Istoriia reform Natsionalnoi akademii obrazotvorchoho mystetstva ta arkhitektury. [History of Reforms of the National Academy of Fine Arts and Architecture]. *Kurbasivski chytannia*. No. 12, 34–43. [in Ukrainian].
15. Natsionalna akademiia obrazotvorchoho mystetstva i arkhitektury. Tvorchy maisterni. [National Academy of Fine Arts and Architecture. Creative Studios]. Retrieved from ofitsiinyi sait: <https://naoma.edu.ua/akademiya/struktura/tvorchy-majsterni/> [in Ukrainian].
16. Lvivska natsionalna akademiia mystetstv. [Lviv National Academy of Arts]. Retrieved from ofitsiinyi sait: <https://lnam.edu.ua/uk/monumental/about.html> [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 14.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 03.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 01.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 687.53:7.012

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.1.25>

Харченко Анастасія Валеріївна,

доктор філософії з дизайну,
старший викладач кафедри фешн та шоу-бізнесу
Київського національного університету культури і мистецтв
ORCID ID: 0000-0002-0683-3797
anastasia.naku10@gmail.com

Оборська Світлана Валентинівна,

кандидат мистецтвознавства, професор,
професор кафедри графічного дизайну
Київського національного університету культури і мистецтв
ORCID ID: 0000-0003-3148-6325
lychia0801@gmail.com

ПРИНЦИПИ ПОЄДНАННЯ ЗАЧІСКИ І КОСТЮМА У СТИЛЬОВІЙ СИСТЕМІ МОДНОГО ОБРАЗУ

Мета статті – виявити роль зачіски і костюма як основних компонентів створення індивідуального модного образу, проаналізувати способи їх гармонійного поєднання на прикладах створення повсякденного і неформального жіночих образів. Методологія дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, що поєднує як загальні методи – аналізу, синтезу та узагальнення; так і мистецтвознавчі методи образно-стилістичного і формального аналізу костюма і зачіски, які дозволили виявити способи поєднання цих елементів у єдину структурну цілісність.

Запропоновано сім етапів створення індивідуального модного образу жінки на основі синтезу стилів відповідно до потреб, стильових уподобань, вікових характеристик. Наведено приклади авторської розробки та фотофіксації трьох індивідуальних образів різного призначення та алгоритм їх створення: повсякденного образу на основі синтезу стилів baby-doll і спортивного, що пропонується для зустрічі з друзями, і двох неформальних образів – на основі синтезу стилю «панк» з репліками стилю Твітті (для вечірки) і на основі поєднання стилів мілітарі та білизняного для подорожей та відпочинку. Застосовано синтез стилів як метод у формуванні індивідуального жіночого образу в єдності складових: зачіска, макіяж, одяг, взуття, доповнення. Як підхід до створення кожного індивідуального образу запропоновано синтез двох протилежних стилів, завдяки чому вдалося прослідкувати, як відбувається поєднання усіх компонентів у розробленому образі, зокрема, зачіски і костюма, а також які елементи стилів одягу і зачіски використано при створенні кожного образу.

Аналіз перспективних прийомів поєднання зачіски і костюма в індивідуальному жіночому образі та результати їх практичного впровадження доповнюють недостатньо вивчені області в теорії і практиці дизайну. Перспективним напрямом подальшого дослідження є наукове осмислення таких категорій, як «повсякденний образ» «неформальний образ», «модний образ».

***Ключові слова:** індивідуальний стиль, індивідуальний образ, жіночий модний образ, зачіска, костюм, макіяж, синтез стилів, дизайн, тенденції моди, прийоми дизайну.*

Kharchenko Anastasia, Oborska Svitlana. COMBINING HAIRSTYLE AND COSTUME IN CREATING AN INDIVIDUAL WOMAN'S IMAGE

The purpose of the article is to identify the role of hairstyle and costume as the main components of creating an individual image, to analyze ways of their harmonious combination using examples of creating an everyday and informal female image. The research methodology is based on an interdisciplinary approach that combines both general methods - analysis, synthesis, and generalization; and art history methods of figurative-stylistic and formal analysis of costume and hairstyle, which allowed us to identify ways of combining these elements into a single structural integrity.

Seven stages of creating an individual image of a woman based on the synthesis of styles according to needs, style preferences, and age characteristics are proposed. Examples of author's development and photofixation of three individual images for different purposes and the algorithm for their creation are given: an everyday image based on

a synthesis of baby-doll and sports styles, which is offered for meeting friends, and two informal images - based on a synthesis of the «punk» style with replicas of the Twiggy style (for a party) and based on a combination of military and lingerie styles for travel and recreation. The synthesis of styles was applied as a method in the formation of an individual female image in the unity of components: hairstyle, makeup, clothes, shoes, accessories. As an approach to creating each individual image, a synthesis of two opposing styles was proposed, thanks to which it was possible to trace how all components in the developed image are combined, in particular, hairstyle and costume, as well as what elements of clothing styles and hairstyles were used in the creation of each image.

The analysis of promising techniques for combining hairstyles and costumes in an individual female image and the results of their practical implementation complement the insufficiently studied areas in the theory and practice of design. A promising direction for further research is the scientific understanding of such categories as «everyday image», «informal image», «fashionable image».

Key words: *individual style, individual image, women's fashion image, hairstyle, costume, makeup, synthesis of styles, design, fashion trends, design techniques.*

Вступ. Сучасна динаміка та візуалізація життя впливають на позитивну реакцію суспільства і спонукають людину створювати певний образ – індивідуальний стиль. Індивідуальний стиль – це гармонійний образ, що відображає особисті якості, найпривабливіші зовнішні риси і водночас співвідносяться з навколишнім світом. Індивідуальний стиль – це не просто одяг, а спосіб самопрезентації, цілий комплекс факторів і особливостей конкретної людини: це риси характеру, уподобання, манери та світогляд, тобто всі індивідуальні особливості. Основою для створення стилю кожної людини є її індивідуальність. Сучасний підхід розглядає індивідуальний образ як засіб самовираження, що відображає внутрішній світ, емоції та цінності людини.

Ключовими елементами індивідуального образу є костюм, взуття, аксесуари, зачіска та макіяж. Кожен із цих елементів формує самооцінку та соціокультурну ідентифікацію особистості. Костюм відіграє ключову роль у створенні індивідуального іміджу, виступаючи потужним засобом самовираження, що відображає внутрішній світ, впевненість у собі та соціальний статус людини. Унікальний образ створюється завдяки поєднанню крою, кольорів, фактур та аксесуарів, які гармонійно доповнюють зовнішність, підвищують самооцінку та дозволяють людині виділятися серед оточення. Зачіска, разом із макіяжем, є завершальним елементом індивідуального образу, підкреслюючи риси обличчя та відображаючи внутрішній світ людини. Вона коригує форму обличчя, додає об'єму або пом'якшує лінії, створюючи

цілісний образ. Правильно підібрана зачіска не тільки підкреслює красу, а й трансформує образ, роблячи його унікальним. Правильно підібраний костюм і зачіска не тільки покращують настрій і підвищують впевненість у собі, а й формують естетичні уподобання, дозволяючи гармонійно поєднувати моду з власною індивідуальністю. Тому вивчення поєднання зачіски та костюма у створенні індивідуального образу є актуальним.

Матеріали і методи. Дослідженню різних аспектів дизайну зачіски і костюма присвячено чимало наукових праць у вітчизняному мистецтвознавстві. Проблеми дизайну зачіски розглядаються у декількох дисертаційних дослідженнях. Зокрема, у дисертаційному дослідженні О. Костюк «Зачіска як культурно-антропологічний феномен у контекстах ініціації» [8] розроблено авторську культурно-антропологічну концепцію зачіски як чинника ініціації у різних культурах, зміни якої виступають одним з індикаторів культурних трансформацій, які ще перебувають у латентній фазі. В іншому дисертаційному дослідженні Ю. Шмегельської «Біонічне формоутворення в жіночих зачісках початку ХХІ століття» [18] з'ясовано особливості побудови сучасних зачісок на основі біонічного формоутворення, що дало змогу авторці всебічно дослідити методи проектування жіночих зачісок із застосуванням асоціативної трансформації природних аналогів, виявити конструктивно-морфологічні властивості форм органічної природи та їх використання в дизайні зачісок. Також проблематиці дизайну зачіски присвячено низку наукових статей. І. Браїлко досліджує

формотворчі концепції провідних дизайнерів зачіски кінця XIX–XX століття [3]; прослідковує концепцію «Quiet Luxury» в сучасному дизайні зачіски на прикладі образів відомих актрис [2]. У праці Є. Федорової «Видовищна зачіска як частина сучасного іміджу» [16] зачіска розглядається як один із проявів візуального сприйняття іміджу особистості, проаналізовано властивості, функції та види зачіски як історичного явища, визначено функції, конструктивні властивості й види «видовищної зачіски». О. Савіцька [13] розглядає технології колористичного дизайну зачіски.

Проблематиці костюма присвячено декілька дисертаційних досліджень. Зокрема, Т. Кротова [10] розглядає класичний костюм в європейській моді XIX – початку XXI століття, еволюцію його форм і художньо-стильові особливості. О. Лагода [11] аналізує художньо-образні особливості костюма в дизайні одягу кінця XX – початку XXI століття. У дисертаційному дослідженні «Комунікаційні стратегії у презентаційних практиках костюма: історичний розвиток і сучасні тенденції» Л. Дихнич [6], розглядаючи fashion-образ як комунікаційну систему, представила модель реалізації комунікаційних стратегій у презентаційних практиках костюма. У наведених працях фрагментарно розглядаються і питання взаємодії костюма з різними елементами, включаючи і зачіску.

В окремих працях висвітлюються питання взаємодії зачіски і костюма та інших компонентів у створенні особистого стилю. Зокрема, варто виокремити статтю А. Варивончик «Креативні підходи до створення особистого стилю через взаємодію модних елементів костюма, зачіски та гриму» [5], в якій авторка здійснює спробу довести, що «костюм, зачіска та грим є важливими компонентами особистого стилю» [5, с. 22]. Авторка досліджує концепцію особистого стилю через різні науки – психології, соціології, філософії. У праці О. Котельницької [9] висвітлено результати феноменологічного дослідження аспектів особистого стилю людини як тілесного вираження її ідентичності. Особлива увага приділяється таким

елементам, як зачіска, макіяж та окремі стильові рішення. В. Забора [7], розглядаючи феноменологію особистого стилю, звертає увагу на роль зачіски, макіяжу та стильових рішень у формуванні ідентичності. Т. Пашковська [12] акцентує увагу на творчому процесі та етапах роботи дизайнера-стиліста в індивідуальному моделюванні зачісок під час розробки нових форм та силуетів, які є необхідними елементами для створення художніх образів.

Отже, у більшості вітчизняних праць окремо досліджуються різні аспекти зачіски, костюма, особистого стилю тощо, утім, гармонійне поєднання зачіски і костюма у створенні індивідуального жіночого образу не знайшли комплексного дослідження, що і спонукало до обрання теми статті.

Мета статті – виявити роль зачіски і костюма як основних компонентів створення індивідуального образу, проаналізувати способи їх гармонійного поєднання на прикладах створення повсякденного і неформального жіночого образу.

Методологія дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, що поєднує як загальні методи – аналізу, синтезу та узагальнення; так і мистецтвознавчі методи образно-стилістичного і формального аналізу костюма і зачіски, які дозволили виявити способи поєднання цих елементів у єдину структурну цілісність.

Результати. У науковому дискурсі немає чіткого розмежування між поняттями «індивідуальний стиль», «індивідуальний образ», «особистий стиль», «імідж» тощо. Найбільш поширеним є таке визначення індивідуального образу – це унікальне поєднання одягу, аксесуарів, зачіски та макіяжу, що відображає внутрішній світ людини, її характер та спосіб життя. Створення образу ґрунтується на аналізі особливостей фігури, кольоротипу, особистих цілей та комфорту. Це допомагає сформувати унікальну візитівку особистості, підвищуючи впевненість у собі. Мистецтвознавиця А. Варивончик наголошує, що «взаємозв'язок між костюмом, зачіскою та гримом сприяє створенню єдиного та автентичного особистого стилю. Ці три

елементи разом формують візуальне уявлення про особистість, її настрій, професійну та культурну ідентичність» [5, с. 22].

Спираючись на досвід у практиці розробки стилю та проаналізовану літературу, пропонуємо 7 етапів створення індивідуального образу жінки на основі синтезу стилів:

Етап 1: аналіз потреб жінки, які мають задовольнятися за допомогою образно-функціонального вирішення (професійна сфера і кар'єра, родинне коло, навчання та розвиток, подорожі та відпочинок).

Етап 2: визначення призначення образу (неформальний образ, діловий, повсякденний, ошатний, вечірній, для відпочинку і подорожей, для відвідування заходів різного спрямування).

Етап 3: з'ясування стильових уподобань споживача, визначення стильового рішення відповідно до призначення образу і потреб;.

Етап 4: аналіз зовнішніх параметрів (тип обличчя, волосся, фігури).

Етап 5: визначення форм, силуетів, фактур, кольорових поєднань, декоративного оздоблення; встановлення відповідності індивідуальних параметрів визначеному стильовому рішенню.

Етап 6: ескізна проробка цілого образу, розробка технологічної карти зачіски; візуалізація образно-стильової структури образу за допомогою мудборду.

Етап 7: реалізація ескізного задуму: підбір і компоновання, виготовлення елементів одягу, взуття, доповнень; виконання зачіски, макіяжу.

На сьогодні не існує чіткої класифікації типів індивідуальних образів. Вважаємо, що індивідуальні жіночі образи різного призначення можна віднести до таких категорій: повсякденний, діловий, вечірній, неформальний, елегантний, для відвідування заходів різного характеру, для подорожей та відпочинку, весільний тощо. Крім того, образ може розглядатися як цілісна система, в якій поєднані елементи або деталі перебувають у постійному взаємозв'язку, а їхнє поєднання може відбуватися завдяки застосуванню художніх дизайнерських прийомів у межах одного предмета одягу. Образ також можна

розглядати як варіативну систему, що складається з багатоеlementних компонентів з тимчасовим зв'язком між ними, коли поєднання відбувається завдяки комбінуванню окремих видів одягу в комплект.

Розглянемо декілька прикладів розроблення індивідуального жіночого образу на основі синтезу протилежних стилів: повсякденного образу на основі синтезу стилів *baby-doll* і спортивного, що пропонується для зустрічі з друзями; неформального образу на основі синтезу стилю «панк» з репліками стилю Твітгі (для вечірки); неформального образу на основі поєднання стилів мілітарі та білизняного для подорожей та відпочинку. Повна інформація про авторську розробку індивідуальних образів жінок різної вікової категорії різного призначення міститься у дисертаційному дослідженні А. Харченко [17].

З метою візуалізації ідеї образу використано можливість мудборду. Мудборд – (від англ. mood board – «дошка настрою») – презентація у вигляді колажу, зібрана з фотографій, ілюстрацій, патернів, слоганів, шрифтів і колірних схем. Це інструмент, який допомагає дизайнеру визначити загальний настрій майбутнього проекту [19]. Важлива характеристика мудборда – це його цілісність, підпорядкованість одному настрою, одній аудиторії тощо. Мудборд відіграє значну роль у формуванні індивідуального стилю.

І. Повсякденний образ на основі синтезу стилів baby-doll і спортивного.

Поняття «повсякденний» потребує конкретизації – повсякденне життя людини насичене подіями робочого характеру, а також подіями особливого значення – зустрічі, концерти, святкові заходи. Саме та чи інша ситуація визначатиме доцільність підібраних елементів костюма. Вихідними даними для розробки цього образу є: 1) повсякденний образ для дівчини 26 років; 2) стильові напрями *baby-doll* і спортивний; 3) особисті уподобання дівчини щодо стилю в одязі, потреба у грайливому і яскравому образі у вільний від роботи і навчання час; 4) джерело натхнення – стильові рішення дизайнерів з названими стилями, прикраси,

атрибутика даних напрямів. Загальна характеристика образу включає два стиліові напрями. Бебі-дол (від англ. baby doll – «лялечка») – інфантильно-жіночий, романтичний стиль, натхненний образом героїні однойменного американського фільму 1956 року. Головна героїня фільму мала пеньюар у ляльковому стилі, який і послужив майбутнім базовим фасоном всіх речей бебі-дол. Дизайнери миттю підхопили модну ідею і почали створювати безліч подібних речей – блузи, спідниці, сукні, сарафани [1]. Інший стиль, що використано для створення цього повсякденного образу – спортивний стиль, який в останні роки стає одним з найлюбленіших і затребуваних стилів повсякденного одягу. Спорт завжди мав вплив на моду та жіночий костюм. Загальна тенденція до спрощення, комфорту і стирання класових меж в одязі протягом останніх століть йшла поруч зі спортивною модою. Спортивні

речі – сьогодні необхідна база жіночого гардероба. Різноманітні світшоти, лонгсліви, анораки, джогери та «дуті» штани можна носити соло, римуючи з улюбленими кросівками чи кедами [21].

Для створення повсякденного образу на основі цих двох стилів попередньо було розроблено ескіз, що відображає загальні риси образу та технологічна карта зачіски, яка ілюструє послідовність її виконання – відображено зони, проділи, направлення волосся в кожній зоні, інструменти, за допомогою яких виконувалася зачіска, стайлінгові засоби; кінцевий результат із найвиразнішим ракурсом. На рис. 1 представлено мудборд до створення неформального образу на основі синтезу стилів baby-doll і спортивного.

У розробленому модному образі (рис. 2) стиль baby-doll представлено футболкою яскравого рожевого кольору, значною кількістю брошей, значків, підвіскою, каблучкою



Рис. 1. Мудборд до створення повсякденного образу на основі синтезу стилів baby-doll і спортивного

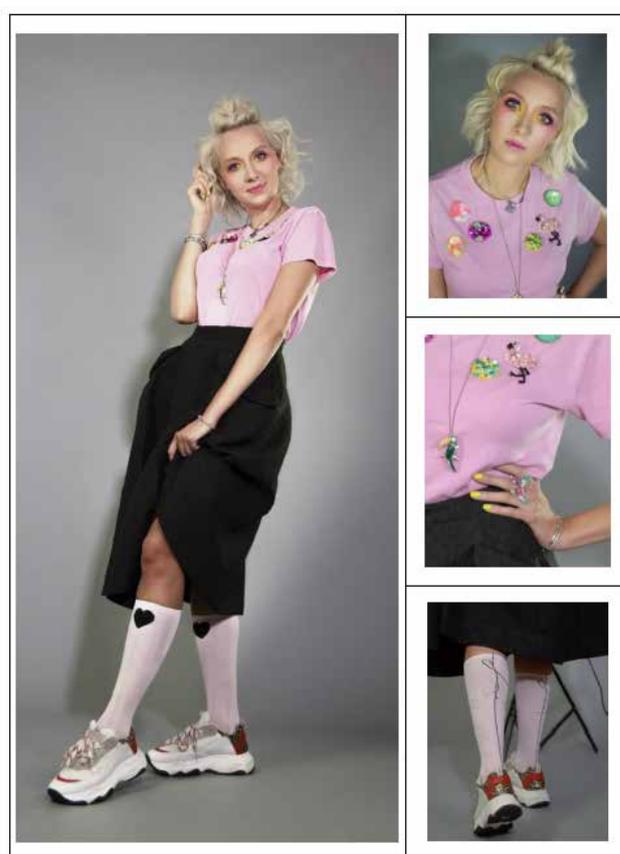


Рис. 2. Повсякденний образ на основі синтезу стилів baby-doll і спортивного (для зустрічі з друзями). Стиль, зачіска: А. Харченко. Грим: А. Шаркіна. Модель: В. Петренко. Фото: С. Смульська

із грайливим змістом, а також зачіскою. Спідниця, хоча і чорного кольору, однак своїми деталями має накладні кишені, що також часто використовується в одязі спортивного стилю. Найвиразнішими елементами зі спортивного стилю є кросівки і гольфи. Щодо кросівок – то їх приналежність до спортивного стилю є однозначною, а ось щодо гольфів – тут слід звернути увагу на декоративні елементи: спереду це сердечка – характерний мотив baby-doll, а ззаду на гольфах бачимо виразну курсивну графіку із вертикальним рухом, що найбільше відносимо до спортивності.

Зачіска і макіяж в стилі baby-doll у даному образі підтримують створення свіжого і юного образу. Зачіска є повітряною і легкою: злегка завите волосся, ненав'язливі локони з делікатним натяком на лялькові, а також зафіксовані і припідняті верхні пасма підтримані відтінком волосся «блонд». Для макіяжу використана волога глянцева помада на губах, добре помітний теплий рум'янець і легке сяйво хайлайтера на виступаючих зонах обличчя сприяють схожості моделі на ляльку. Обов'язково приділяється увага віїм: вони є об'ємними і акуратно профарбованими. В макіяжі очей використовувалися яскраві відтінки сухих тіней; у зовнішніх кутках очей нанесено жовті тіні з м'якою розтушовкою, з переходом у рожевий і фіолетовий відтінки. Брови, акуратно зачесані догори, створюють ефект ліфтингу і допомагають ще більшою мірою зменшити вік.

Отже, художнім прийомом, за допомогою якого було досягнуто поєднання двох стилів – протиставлення протилежних рис характеру особистості: жіночність та інфантильність baby-doll протиставляється динамізму і рухливості спортивного стилю. Важливими компонентами для поєднання цих стилів є одяг, взуття, аксесуари, зачіска і макіяж.

II. Неформальний образ на основі синтезу стилю «панк» з репліками стилю Твіггі (для вечірки).

Неформальний образ – це стиль зовнішності, поведінки або спосіб самовираження, що відрізняється від загальноприйнятих

соціальних норм, офіційних правил чи моди. Поняття часто включає нестандартний одяг, зачіски, атрибутику та стиль життя, характерні для молодіжних субкультур, що ігнорують формальності. Зокрема, стиль панк, що зародився у Британії як автентичний стиль субкультури і спочатку існував виключно як антимода, вже з другої половини 1970-х визнається світом моди [4]. Панк-культура має кілька напрямів, одним із яких є глем-панк (основне значення надається створенню модних образів у стилі панк, зачіскам і макіяжу), який і було залучено до створення модного образу. Протилежний характер у розробленому образі представлено рисами образу Твіггі – (справжнє ім'я – Леслі Горнбі), яка стала справжнім символом революційної моди 1960-х років Її тендітна фігура, коротка хлоп'яча стрижка, великі очі з густо профарбованими віїми підкорили не лише модних редакторів і легендарних фотографів, а й мільйони дівчат, які мріяли стати схожими на неї. Твіггі без перебільшення можна назвати першою супермоделлю: її стиль копіювали, й сьогодні він продовжує бути впізнаваним та актуальним. Британка мала зріст 169 сантиметрів і важила трохи більше 40 кілограмів, надавала перевагу прямому чи А-подібному силуету, уникала обтислого одягу і не соромилася яскравих задекорованих відтінків [14].

Для створення неформального образу на основі цих двох стилів було розроблено мудборд (рис. 3). У виконаному образі (рис. 4) одяг включає елементи обох стилів. Образ доповнює зачіска: високий хвіст у фронтальній зоні, складне плетіння з чотирьох пасом, яке імітує ланки ланцюжка, що фіксується тонкою прозорою резинкою, пасма у плетінні витягнуті, що надає ефект додаткового об'єму. Зачіску закріплено аксесуарами (шпильки «клік-клак» та металеві шпильки) у фронтальній, скроневої та потиличній зонах; до коси також додано шпильки, які використовуються і у сукні в хаотичному порядку. При створенні гриму джерелом натхнення послуговував образ Твіггі: основою є оформлення очей, яке імітує ляльковий образ; використано об'ємні накладні вії для



Рис. 3. Мудборд до створення образу для вечірки на основі синтезу стилю «панк» з репліками стилю Твіггі. Ескіз образу, технологічна карта зачіски



Рис. 4. Неформальний образ на основі синтезу стилю «панк» з репліками стилю Твіггі (для вечірки). Стиль, зачіска: А. Харченко. Грим: А. Шаркіна. Модель: Д. Тимошенко. Фото: С. Смульська

ефекту відкритого погляду; застосовано хайлайтер у зоні вилиць. Від стилю панк у гримі застосовано малюнки навколо ока аквагримом; лінія брів природня, але підкреслена. Природня форма губ підкреслена лакованим ефектом помади для додання більшого об'єму.

III. *Неформальний образ на основі поєднання стилів мілітарі та білизняного для подорожей та відпочинку.*

Вихідними даними для розробки цього образу є: 1) неформальний образ для жінки 35 років; 2) стильові напрями мілітарі та білизняний; 3) особисті уподобання жінки щодо стилю в одязі, її захоплення та інтереси; 4) джерело натхнення – образи вищезазначених стилів, прикраси. Стиль мілітарі розвинувся після руйнівної Першої світової війни (military в перекладі означає «військовий»), поступово перейшов у розряд міського шику. В основі стилю – матеріали

й колірне рішення: всі відтінки кольору хаки й варіанти камуфляжу. Тут і простий крій, і строгі лінії, і деталізація у вигляді гудзиків, зміжок і великої кількості кишень [15]. Важливу роль в образах у стилі мілітарі грають елементи військового спорядження – камуфльоване забарвлення одягу і аксесуарів; взуття – високі «берци»; головні убори – берети, кепки, панамы. Армійські аксесуари – рюкзаки, нагрудні сумки, жетони, брелоки і підвіски з «збройових патронів», є суттєвими атрибутами даного стилю. Другим стилем, залученим до створення цього образу, є білизняний [20]. Завдання білизняного стилю – транслювати такі риси, як жіночність, вишуканість, ліричність, витонченість, легку недбалість, розкутість. У зв'язку з цим елемент, залучений до гардеробу з білизняного стилю, вимагає абсолютного смаку, який дозволяє поєднувати елегантність з комфортом. Кольорова

гама одягу в білизняному стилі – пастельні відтінки, чорний і білий, а також бордо, сапфіровий, смарагдовий. Тканини, як правило, легкі і сяючі: мереживо, сатин, шовк – найпопулярніші матеріали для білизняного тренда. В осінньо-зимовий період у багатьох брендів з'являються незвичайні варіанти з використанням шкіри та більш щільної тканини.

При розробці образу на основі цих двох стилів було створено мудборд (рис. 5). В одязі поєднуються обидва стилі. Застосовуючи метод синтезу стилів, немає потреби формувати весь ансамбль з «армійських» речей, досить одного – двох елементів, щоб задати стиль ансамблю, в представленому зразку (рис. 6) – це котонові брюки «скіні» з камуфляжним принтом та однотонний жакет кольору «хакі». У застосуванні елементів білизняного стилю головне – не переступити межу вульгарності і зайвої відвертості,

тому в образі повинна бути тільки одна річ в білизняному стилі. Для подорожей та відпочинку топ у білизняному стилі збалансовано більш стриманими елементами у стилі «мілітарі». Босоніжки на підборах мають селіконовий верх, що є найсучаснішим взуттєвим трендом. Зачіска об'ємна, виконана накрутка волосся, зафіксоване шпилькою у скроневої зоні; було також прикріплене доповнення – бант. Макіяж – повсякденний, підкреслені природні риси обличчя, очі (верхнє та нижнє повіко) підкреслено стрілками, використано тіні золотисто-бежевого відтінку з додатковим шимером (дрібним блиском). Губи – рожево-золотистого відтінку, виконаний градієнт від кутів до центру – від рожевого до золотистого. Макіяж орієнтований на природній кольоротип – підтримує бежево-золотистий тон волосся. Хайлайтером із золотистим ефектом виділено об'ємні зони обличчя (вилиці, підборіддя,

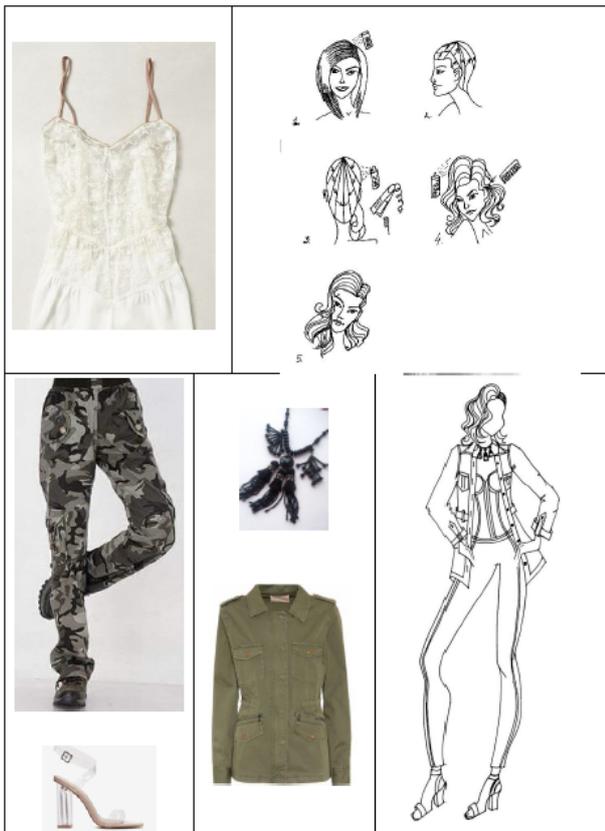


Рис. 5. Мудборд до створення неформального образу на основі синтезу стилів мілітарі і білизняного (для подорожей і відпочинку)



Рис. 6. Неформальний образ на основі синтезу стилів мілітарі і білизняного (для подорожей і відпочинку). Стиль, зачіска: А. Харченко. Грим: А. Шаркіна. Модель: О. Шевченко. Фото: С. Смульська

під бровами, кінчик носа, лінія верхньої губи, зона вилиць).

Наведені приклади надають можливість стверджувати, що лише гармонійне поєднання усіх елементів – одягу, взуття, аксесуарів, зачіски і макіяжу – дозволяють створити індивідуальний неповторний образ різного призначення.

Висновки. Отже, під цілісною стильовою художньою системою модного образу розуміємо костюм, аксесуари, доповнення, зачіску, макіяж, взуття у співвідношенні з кольоритипом, типом обличчя і фігури, індивідуальними характеристиками людини. Запропоновано сім етапів створення індивідуального образу жінки на основі синтезу стилів відповідно до потреб, стильових уподобань, вікових характеристик.

Наведені приклади авторської розробки та фотофіксації трьох індивідуальних образів різного призначення та алгоритм їх створення: повсякденного образу на основі синтезу стилів baby-doll і спортивного, що пропонується для зустрічі з друзями, і двох неформальних образів – на основі синтезу стилю «панк» з репліками стилю Твігі (для вечірки) і на основі поєднання стилів

мілітарі та білизняного для подорожей та відпочинку, свідчать про гармонійне поєднання усіх елементів в єдиній структурній цілісності образу. Застосовано синтез стилів як метод у формуванні індивідуального жіночого образу в єдності складових: зачіска, макіяж, одяг, взуття, доповнення. Як підхід до створення кожного індивідуального образу запропоновано синтез двох протилежних стилів, завдяки чому вдалося відстежити, як відбувається поєднання усіх компонентів у розробленому образі, які елементи стилів використано. Характерними принципами у розробці даних образів є: гра контрастів (фактурними, стильовими, кольоровими); врахування особистісних та вікових уподобань; протиставлення різних рис характеру особистості.

Аналіз перспективних прийомів стильового синтезу в сучасному жіночому костюмі і зачісці та результати практичного впровадження доповнюють недостатньо вивчені області в теорії і практиці дизайну. Перспективним напрямом подальшого дослідження є наукове осмислення таких категорій, як «повсякденний образ», «неформальний образ», «модний образ».

Література:

1. Бебі-дол – стиль лялечки. *Garne*. 2016, 25 лип. URL: <https://garne.com.ua/article/bebi-dol-stil-lalecki-314> (дата звернення: 20.09.2025).
2. Браїлко І. Концепція «Quiet Luxury» в сучасному дизайні зачіски. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2025. Вип. 51. С. 535–541. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.51.1096>
3. Браїлко І. Формотворчі концепції провідних дизайнерів зачіски кінця XIX–XX століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 75. Т. 1. С. 35–44. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/75-1-5>
4. Бунтарський дух: стиль панк у трендах 2022-го. *Fashionista*. 2022, 11 верес. URL: <https://fashionista.ua/blog/buntarskij-duk-stil-pank-u-trendakh-2022-go-b159.html?srsId=AfmBOor3guIvA-BcyAlvKp5nh3l2iDExBfsvYRsDZCWdyKfP-HtJxOG> (дата звернення: 15.12.2025).
5. Варивончик А. В. Креативні підходи до створення особистого стилю через взаємодію модних елементів костюма, зачіски та гриму. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2024. № 5. С. 19–30. <https://doi.org/10.32782/uad.2024.5.2>
6. Дихнич Л. П. Комунікаційні стратегії у презентаційних практиках костюма: історичний розвиток і сучасні тенденції : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.07 – дизайн / Київський національний університет технологій та дизайну. Київ, 2025. 577 с.
7. Забора В. А. Феноменологія особистого стилю: роль зачіски, макіяжу та стильових рішень у формуванні ідентичності. *Теорія та практика дизайну*. 2023. Вип. 28. С. 157–164. <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2023.28.17>
8. Костюк О. Зачіска як культурно-антропологічний феномен у контекстах ініціації : автореф. дис. ... канд. філос. наук / Харківський нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. Харків, 2019. 23 с.
9. Котельницька О. Е. Роль зачіски, макіяжу та стильових рішень у формуванні ідентичності. *Sectoral research XXI: characteristics and features* : Proceedings of the Scientific Conference, 2025, June 20. Chicago, USA : Collection of scientific papers «SCIENTIA», 2025. P. 12–19.

10. Кротова Т. Ф. Класичний костюм в європейській моді XIX – початку XXI століття: еволюція форм і художньо-стильові особливості : дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.06 – декоративне і прикладне мистецтво / Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2015. 455 с.
11. Лагода О. М. Художньо-образні особливості костюма в дизайні одягу кінця XX – початку XXI століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.07 – дизайн / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2007. 156 с.
12. Пашковська Т. А. Творчий процес індивідуального моделювання зачіски та створення художнього образу. *Легка промисловість*. 2017. № 3. С. 41–44.
13. Савицька О. В. Матеріали та технології колористичного дизайну зачіски. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. Вип. 4. С. 36–50. <https://doi.org/10.32782/uad.2022.4.5>
14. Твіггі: модні уроки легендарної моделі. *Vogue.UA*. 2021, 19 верес. URL: https://vogue.ua/ua/article/fashion/persona/tviggi-modnye-uroki-glavnoy-modeli-1960-h_1.html (дата звернення: 10.12.2025).
15. Тренд сезону: одяг у стилі «мілітарі». *Vogue.UA*. 2020, 09 трав. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/tendencii/trend-sezona-odezhda-v-stile-militari-40602.html> (11.01.2026).
16. Федорова Є. В. Видовищна зачіска як частина сучасного іміджу. *Вісник ХДАДМ*. 2016. № 6. С. 42–48.
17. Харченко А. В. Синтез стилів у практиці сучасної моди: тенденції, художні прийоми : дис. доктора філософії : 022 – дизайн / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2021. 270 с.
18. Шмегельська Ю. В. Біонічне формоутворення в жіночих зачісках початку XXI століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.07 – дизайн / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2018. 246 с.
19. Що таке мудборди і як вони спрощують життя графічному дизайнеру. *Genius Space*. 2022, 03 серп. URL: <https://genius.space/lab/shho-take-mudbordi-i-yak-voni-sproshhuyut-zhittya-grafichnomu-dizajneru/> (дата звернення: 05.10.2025).
20. Як носити одяг у білизняному стилі. *Vogue.UA*. 2019, 23 лип. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/tendencii/kak-nosit-belevoiy-stil-v-realnoy-zhizni-36731.html> (дата звернення: 30.11.2025).
21. Capsule: як вписати спортивні речі в повсякденний гардероб. *Vogue UA*. 2023, 05 жовт. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/tendencii/5-idey-yak-vpisati-sportivni-rechi-v-povsyakdenniy-garderob-53619.html> (дата звернення: 20.01.2026).

References:

1. *Bebi-dol – styl lialechky* [Baby doll – doll style]. (2016, 25 lypnia). Garne. Retrieved from <https://garne.com.ua/article/bebi-dol-stil-lalecki-314> [in Ukrainian].
2. Brailko, I. (2025). Kontsepsiia «Quiet Luxury» v suchasnomu dyzaini zachisky [The concept of «Quiet Luxury» in modern hair design]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 51, 535–541. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.51.1096> [in Ukrainian].
3. Brailko, I. (2024). Formotvorchi kontsepsii providnykh dyzaineriv zachisky kintsia XIX–XX stolittia [Form-making concepts of leading hairstyle designers of the late 19th–20th centuries]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 75(1), 35–44. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/75-1-5> [in Ukrainian].
4. *Buntarskyi dukh: styl pank u trendakh 2022-ho* [Rebellious spirit: punk style in trends for 2022]. (2022, 11 veresnia). Fashionista. Retrieved from <https://fashionista.ua/blog/buntarskij-duk-h-stil-pank-u-trendakh-2022-go-b159.html?srltid=AfmBOor3guIvA-BcyAIVkp5nh3l2iDExBfsvYRsDZCWdybKfP-HtJxOG> [in Ukrainian].
5. Varyvonchuk, A. V. (2024). Kreatyvni pidkhody do stvorennia osobystoho styliu cherez vzaiemodiiu modnykh elementiv kostiума, zachisky ta hrymu [Creative approaches to creating a personal style through the interaction of fashionable elements of costume, hairstyle and makeup]. *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs*, 5, 19–30. <https://doi.org/10.32782/uad.2024.5.2> [in Ukrainian].
6. Dykhnych, L. P. (2025). *Komunikatsiini stratehii u prezentatsiinykh praktykakh kostiума: istorychnyi rozvytok i suchasni tendentsii* [Communication strategies in costume presentation practices: historical development and current trends]. [Dysertatsiia doktora mystetstvoznavstva, Kyivskyi natsionalnyi universytet tekhnolohii ta dyzainu]. [in Ukrainian].
7. Zabora, V. A. (2023). Fenomenolohiia osobystoho styliu: rol zachisky, makiiashhu ta stylovykh rishen u formuvanni identychnosti [Phenomenology of personal style: the role of hairstyle, makeup and style decisions in the formation of identity]. *Teoriia ta praktyka dyzainu*, 28, 157–164. <https://doi.org/10.32782/2415-8151.2023.28.17> [in Ukrainian].
8. Kostyuk, O. (2019). *Hairstyle as a cultural and anthropological phenomenon in the context of initiation* [Hairstyle as a cultural and anthropological phenomenon in contexts of initiation] [Avtoreferat dysertatsii kandydata filosofskykh nauk, Kharkiv National Pedagogical University named after G. S. Skovoroda]. [in Ukrainian].
9. Kotelnytska, O. E. (2025, June 20). Rol zachisky, makiiashhu ta stylovykh rishen u formuvanni identychnosti [The role of hairstyle, makeup and style decisions in shaping identity]. In *Sectoral research XXI*:

characteristics and features [Proceedings of the Scientific Conference] (p. 12–19). Chicago, USA: Collection of scientific papers «SCIENTIA». [in Ukrainian].

10. Krotova, T. F. (2015). *Klasychnyi kostium v yevropeiskii modi XIX – pochatku XXI stolittia: evoliutsiia form i khudozhno-stylovi osoblyvosti* [Classical costume in European fashion of the 19th – early 21st centuries: evolution of forms and artistic and stylistic features]. [Dysertatsiia doktora mystetstvoznavstva, Lvivska natsionalna akademiia mystetstv]. [in Ukrainian].

11. Lahoda, O. M. (2007). *Khudozhno-obrazni osoblyvosti kostiama v dyzaini odiahu kintsia XX – pochatku XXI stolittia* [Artistic and figurative features of the costume in clothing design of the late 20th – early 21st centuries]. [Dysertatsiia kandydata mystetstvoznavstva, Kharkivska derzhavna akademiia dyzainu i mystetstv]. [in Ukrainian].

12. Pashkovska, T. A. (2017). *Tvorchy protses indyvidualnoho modeliuvannia zachisky ta stvorennia khudozhnoho obrazu* [The creative process of individual hair styling and creating an artistic image]. *Lehka promyslovist*, 3, 41–44. [in Ukrainian].

13. Savitska, O. V. (2022). *Materialy ta tekhnolohii kolorystychnoho dyzainu zachisky* [Materials and technologies of coloristic hair design]. *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs*, 4, 36–50. <https://doi.org/10.32782/uad.2022.4.5> [in Ukrainian].

14. *Tvigggi: modni uroky lehendarnoi modeli* [Twiggy: Fashion Lessons from the Legendary Model]. (2021, 19 veresnia). Vogue.UA. Retrieved from https://vogue.ua/ua/article/fashion/persona/tvigggi-modnye-uroki-glavnoy-modeli-1960-h_1.html [in Ukrainian].

15. *Trend sezonu: odiah u styli «militari»* [Trend of the season: military-style clothing]. (2020, 09 travnia). Vogue.UA. Retrieved from <https://vogue.ua/article/fashion/tendencii/trend-sezona-odezhda-v-stile-militari-40602.html> [in Ukrainian].

16. Fedorova, Ye. V. (2016). *Vydovyshechna zachiska yak chastyna suchasnoho imidzhu* [Spectacular hairstyle as part of a modern image]. *Visnyk KhDADM*, 6, 42–48. [in Ukrainian].

17. Kharchenko, A. V. (2021). *Syntezy styliv u praktytsi suchasnoi mody: tendentsii, khudozhni pryimy* [Synthesis of styles in the practice of modern fashion: trends, artistic techniques]. [PhD in Design, Kyivskiy natsionalnyi universytet kultury i mystetstv]. [in Ukrainian].

18. Shmehelska, Yu. V. (2018). *Bionichne formoutvorennia v zhinochykh zachiskakh pochatku XXI stolittia* [Bionic shaping in women's hairstyles of the early 21st century]. [Dysertatsiia kandydata mystetstvoznavstva, Kyivskiy natsionalnyi universytet kultury i mystetstv]. [in Ukrainian].

19. *Shcho take mudbordyi i yak vony sproshchuyut zhyttia hrafichnomu dyzaineru* [What are moodboards and how do they make life easier for a graphic designer]. (2022, 03 serpnia). Genius Space. Retrieved from <https://genius.space/lab/shho-take-mudbordyi-i-yak-vony-sproshchuyut-zhyttia-grafichnomu-dizajneru/> [in Ukrainian].

20. *Iak nosyty odiah u bilyznianomu styli* [How to wear lingerie-style clothes]. (2019, 23 lypnia). Vogue.UA. Retrieved from <https://vogue.ua/article/fashion/tendencii/kak-nosit-belevoy-stil-v-realnoy-zhizni-36731.html> [in Ukrainian].

21. *Capsule: yak vpysaty sportyvni rechi v povsiakdennyi harderob* [Capsule: how to incorporate sportswear into your everyday wardrobe]. (2023, 05 zhovtnia). Vogue UA. Retrieved from <https://vogue.ua/article/fashion/tendencii/5-idey-yak-vpisati-sportyvni-rechi-v-povsyakdenniy-garderob-53619.html> [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 25.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 01.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

УДК 738(438.32/.41 – 477)*17–18»

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2026.1.26>**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: 0009-0001-1164-6937
natalka.arts@gmail.com

Принцевська Олена Іванівна,

старший викладач кафедри образотворчого мистецтва
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0009-0008-8985-485X
o.pryntsevaska@kubg.edu.ua

ОБРАЗНЕ БАЧЕННЯ ШТУЧНИМ ІНТЕЛЕКТОМ НОВОРІЧНИХ ПРИКРАС НА ТЕМУ ГРУЗИНСЬКИХ ТАНЦІВ

Мета статті – розкрити формотворчі, композиційні та художні особливості образів новорічних іграшок, створених штучним інтелектом у грудні 2025 р. на основі мотивів традиційних грузинських танців. Значну увагу приділено різноманіттю сюжетів, мистецькій специфіці орнаментального розпису таких мистецьких предметів зі скла, яких поки що в природі не існує. Наголошено на оригінальних рисах візуалізованих проєктів подібної продукції, котрі досі не засвоїло жодне з підприємств Сакартвело. Проведено паралелі з творами окремих виробництв скляних новорічних іграшок різних регіонів України початку XXI сторіччя, порівнюючи певні реальні досягнення промисловості цієї галузі. Розкрито сучасні тенденції формотворчості в означеній царині, а також технологічні досягнення цього напрямку діяльності окремих ательє і майстерень, традиційні образні вирішення дрібної пластики за мотивами танців світу й безпосередньо Кавказу з урахуванням оформлення виробів декоративним і сюжетним розписом. Основна ідея статті криється в естетичній привабливості та довершеності мистецьких образів танців різних регіонів Грузії початку XXI століття, запроєктованих штучним інтелектом. Інструментарій дослідження базується на сукупності принципів, підходів та методів. Зокрема, вжито принцип плюралізму творчих концепцій, мистецтвознавчий та дизайнерський підходи, аксіологічний, герменевтичний, онтологічний, семіотичний, компаративний, історико-культурний, культуротворчий, крос-культурний, типологічний, а також метод мистецтвознавчого аналізу. Серед ключових завдань дослідження акцентовано увагу на спробі представити спільноті ідеї штучного інтелекту щодо виготовлення різдвяних прикрас у Грузії початку XXI століття з огляду на брак автентичних образів у продукції цієї царини означеної країни; порівнянні проєктів творів на тему грузинських танців у новорічній скляній іграшці з іншими видами дрібної пластики аналогічної сюжетики; осмисленні способів оздоблення виробів атрактивним декоруванням, відповідним вимогам до конструкції предметів і традиціям виробництва подібного фабрикату. Задля розкриття мистецької специфіки запроєктованих штучним інтелектом ялинкових прикрас, охарактеризовано представлену на ринку Грузії продукцію європейських та азійських виробництв даного сегменту продукції, в яких нема акценту на місцевий менталітет. Доведено потребу укорінення сучасних різдвяних прикрас означеної країни у місцевих джерелах інспірації, для чого можна використати досвід України у вказаній царині, набутий за останні десятиліття. Наголошено, що окремі високохудожні проєкти штучного інтелекту, розроблені для Сакартвело, мають стати джерелом взорування для промислових виробництв скляної іграшки інших регіонів Азії та Європи, зокрема, України, де екзотичні персонажі завжди викликають стабільне зацікавлення споживачів.

Ключові слова: скло, іграшка, композиція, формотворення, конструкція, сюжет, декорування, стилістика, орнаментика, джерела інспірації, візерунок, розпис, проєкт, дизайн, образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, художня культура.

Shkolna Olga, Poltavets Natalia, Pryntsevskia Olena. ARTIFICIAL INTELLIGENCE'S ILLUSTRATIVE VISION OF NEW YEAR'S DECORATIONS ON THE THEME OF GEORGIAN DANCES

The purpose of the article is to reveal the form-making, compositional and artistic features of the images of New Year's toys created by artificial intelligence in December 2025 based on traditional Georgian motifs. Considerable attention is paid to the variety of plots, the artistic specificity of the ornamental painting of such artistic glass objects that do not yet exist in nature. The original features of the visualized projects of such products, which have not yet been mastered by any of the Sakartvelo enterprises, are emphasized. Parallels are drawn with the works of individual glass New Year's toy factories in different regions of Ukraine of the early 21st century, comparing certain real achievements of the industry in this sector. Modern trends in form-making in the specified field are revealed, as well as technological achievements of this direction of activity of individual studios and workshops, traditional figurative solutions of small plastic arts based on the motives of world dances and the Caucasus itself, taking into account the decoration of products with decorative and plot painting. The main idea of the study lies in the aesthetic appeal and perfection of artistic images of dances of different regions of Georgia of the beginning of the 21st century, designed by artificial intelligence. The research toolkit is based on a set of principles, approaches and methods. In particular, the principle of pluralism of creative concepts, art historical and design approaches, axiological, hermeneutic, ontological, semiotic, comparative, historical and cultural, cultural creative, cross-cultural, typological, as well as the method of art historical analysis were used. Among the key tasks of the research, attention is focused on an attempt to present to the community the ideas of artificial intelligence regarding the production of Christmas decorations in Georgia at the beginning of the 21st century, given the lack of authentic images in the products of this area of the country; comparison of projects of works on the theme of Georgian dances in a New Year's glass toy with other types of small plastic arts with similar plots; understanding of ways to decorate products with attractive decorations that meet the requirements for the design of the works and the traditions of the production of such items. In order to reveal the artistic specificity of artificial intelligence-designed Christmas tree decorations, the products of European and Asian manufacturers of this product segment, which are presented on the Georgian market, are characterized, which do not emphasize the local mentality. The need to root modern Christmas decorations of the specified country in local sources of inspiration is proven, for which Ukraine's experience in this area, acquired over the past decades, can be used. It is emphasized that some highly artistic artificial intelligence projects developed for Sakartvelo should become a source of inspiration for industrial glass toy production in other regions of Asia and Europe, in particular, Ukraine, where exotic characters always arouse stable interest of consumers.

Key words: glass, toy, composition, shaping, construction, plot, decoration, stylistics, ornamentation, sources of inspiration, pattern, painting, project, design, fine arts, decorative arts, artistic culture.

Вступ. Наразі на ринку скляних прикрас Європи й Азії початку ХХІ століття активно з'являються проєкти виробів, котрі вирізняються бездоганно спроектованими формами, досконалыми композиційними рішеннями, вишуканим декором. Однак після пошуку готової продукції аналогічного типу, виявляється, що сторінки реклами лише пропагують інтерес до певних неіснуючих поки віх історії сьогодення. Зазвичай, предмети з публікацій подібного стибу, розроблені за допомогою певних інструментів штучного інтелекту, візуалізовані з метою привернути увагу до певних користувачів і, по суті, є маркетинговим ходом окремих компаній, що вивчають попит на різні категорії асортименту творів, допоки ще не реалізованих у матеріалі.

Аналіз досліджень і публікацій. Щодо візуалізації скляних ялинкових прикрас, виконаних за допомогою штучного

інтелекту, окремих наукових досліджень не виявлено. Проте, зважаючи на сучасні можливості поширення контенту, розробленого ШІ, слід наголосити на низці публікацій щодо чат-ботів, згенерованих за допомогою інструментів таких платформ, як Gemini, ChatGPT, Microsoft Copilot, Jasper, Perplexity AI, Chatsonic, Charakter AI тощо, котрі нині розміщуються у багатьох соціальних мережах, блогах, і пов'язані з інтернет-маркетингом [6].

Широке поширення інформації подібного роду в колах потенційних споживачів пов'язане переважно з засадами таргетування – процесами вибору цільової аудиторії чи конкретних мішеней (параметрів) для досягнення окремих цілей, пов'язаних з потенційними прорахунками доцільності вкладати кошти в розробку і впровадження певних груп товарів і послуг задля оцінки потенційної ефективності та зниження

витрат на проєкти у майбутньому, з огляду на закони економіки та маркетингу.

З-поміж праць, присвячених колекціям скляних форм ялинкових прикрас з колоритом Сакартвело, варто назвати публікацію «Грузія з акцентом» кінця грудня 2025 р., опубліковану у соціальній мережі Фейсбук користувачем @gruziasaksentom [1].

Серед праць з загальної історії виробництва скляних прикрас, зокрема різдвяних ялинкових іграшок зі скла, варто згадати книгу Коллінз Ейс «Історії великих традицій Різдва», видану в Мічигані 2021 року. [9]. Змістовною також є монографічна розвідка Марини Лук'янової «Історія іграшок: українська ялинкова прикраса від XIX століття до сьогодення», оприлюднена 2024 року у мережі VOGUE [4]. Деякі різновиди антикварних чеських прикрас зі скла розглянула Ольга Школьна у статті «Сатинові та карнавальні намиста як сучасні вінтажні прикраси» у Києві 2024 року [7, с. 64–70].

Результати. З огляду на те, що ялинкового типу прикраси почали з'являтися у Європі ще на межі кінця XIX – початку XX століття, Марина Лук'янова засвідчує, що на теренах України вони вже випускалися з третьої чверті XX ст. Це було пов'язане з фабрикацією на київському виробництві «Перемога», Клавдіївському (Київська обл.), Львівському, Одеському, Лисичанському (Луганська обл.), Тербовлянському (Тернопільська обл.) [4]. Відомо також і про Фабрику ялинкових прикрас в селі Луб'янка (Київська обл.) [8].

Але також за даними інтернет-джерел відомо про виготовлення новорічних прикрас для ялинок на Костянтинівському скляному заводі (Донецьчина), що діяв ще від кінця XIX ст. Імовірно за все тут виготовляли іграшки зі скла для ялинок від першої третини XX сторіччя [1] за німецькими технологіями [7]. У цей же період задокументовані прикрашені різдвяні деревця у Севастополі 1927 р. та 1935 р., де вже фігурували скляні кульки і гірлянди. Загалом, можна зазначити, що на причорноморських територіях радянських республік у першій третині XX сторіччя традиція такого святкування Нового року увійшла вже у широкий вжиток [5].

Так, відомо, що рачинець Григол Кобахідзе, котрий починав працювати на скляних виробництвах Боржомі та Тбілісі наприкінці XIX – на початку XX сторіччя, надалі продовжував свою трудову діяльність в Одесі та на скляному заводі в Костянтинівці (Донецька обл.). В останньому місці роботи він познайомився з майбутньою дружиною Наталією Моцаленідзе (Моссаленідзе). 1907 р. він емігрував до Німеччини, а далі 1909 р. – до США.

Тут він змінив ім'я і став Джорджем Кобі, і через десятиліття відкрив власну фабрику віконного скла Coby Glass Products, що виготовляла також скляні блоки для будівництва хмарочосів, надміцне скло для кабін літаків, цеглини для перегородок, хімічну, різномедичну (скляні ампули для ін'єкцій), лабораторну продукцію, електросвічки, наповнені хімічним розчином, в яких всередині рухалися кольорові пухирі після увімкнення до мережі.

Також замість поширених перед тим м'яких ялинкових іграшок він почав випускати кольорові скляні – різних форм і оздоблення. Їх упаковували у коробки барв грузинського прапора з написом «Скляні різдвяні ялинкові прикраси (орнаменти), Різдво – це Кобі». «Декори» з написами французькою були поширені не лише в Америці, де діяло підприємство мільйонера, а й у Канаді.

У 1925 та 1928 роках Григол Кобахідзе приїздив до Грузії, привозячи свої напрацювання із собою. Ця легендарна постать відома не лише ялинковими прикрасами, а й виготовленням замовлень скляних флаконів аромату у формі корони «Королева Грузії» для засновника парфумерної фірми нащадків царя Давида – американського грузина Георгія Мачабелі, що нині високо цінуються у колах колекціонерів усього світу [3] (рис. 1–2).

Якщо згадувати прикраси для ялинок, що випускалися в УРСР, то з другої половини 1930-х рр. виготовляли «зірки» для наверхів дерев, а також дуті зі скла крижинки різних форм і гірлянди [10]. Останні перегукувалися із Віфлеємськими зірками та традиційними



Рис. 1, 2. Ялинкові прикраси та флакони парфумерії аромату «Королева Грузії» зі скла виробництва Джорджа Кобі в США

Джерело: <https://sovanews.tv/2017/01/05/13396/>

українськими витинанками, з-поміж яких було прийнято робити також коників, сніговиків, бурульок. У Грузії також від середини ХХ століття почали входити в ужиток образи фруктів, овочів, героїв казок, персонажів мультфільмів, герої-спортсмени, надалі космонавти, поширені на теренах усього Радянського Союзу.

Наразі деякі колекціонери Сакартвело, зокрема Іраклій Гелашвілі, зосереджують увагу збирання на типово східній тематиці. Насамперед, це Цар Гвідон і близькосхідна Шамаханська цариця, представники народів світу тощо.

В Україні від 1960-х рр. виготовлялися ялинкові прикраси у вигляді пташок, рибок, звірят, квітів, а також образи часів індустріалізації – дирижаблі, паровози тощо. У 2000-х з'явилися колекційні серії «Вертепу», виробів з оздобленням борщівською вишивкою, тризубами, дизайном гербу Пласту, мотивами творів художників І. Айвазовського, А. Куїнджі, М. Примаченко, К. Малевича, венеціанських масок, образів зимових пейзажів з краєвидами України [2]. При цьому скульптурна складова тут може розглядатися як частина спадщини образотворчого мистецтва, решта образів – декоративного мистецтва, а мистецькі технології є надбанням дизайну.

В останні два десятиліття цей асортимент доповнився кулями з розписами

петриківкою, мотивами хат, українців у народних строях. З-поміж лімітованих і крафтових серій є високохудожні твори з авторським розписом, котрі можна вважати справжньою мистецькою мініатюрою [1]. Над розробкою східної тематики ялинкових прикрас на материковій частині України працює кримськотатарський художник Рустем Скибін, щоправда у кераміці з емалевим покриттям.

Натомість у Сакартвело наразі поширена практика закупівлі європейських скляних прикрас для ялинки, а також використання спадку радянських заводів. Можливо, за відсутності пропозицій мініатюрної скляної скульптури малих форм, на стільки ж високохудожньої, як і фарфорові вироби на тему образів грузинів 1920–2010-х рр., в європейському просторі соціальних мереж наприкінці грудня 2025 р. з'явилися пости з візуалізаціями проєктів новорічних скляних прикрас. А саме – серії «Грузинські танці», розроблені штучним інтелектом з урахуванням джерел інспірацій костюмів різних етнокультурних регіонів країни.

Так, користувач @gruziasaksentom поширив на YouTube-каналі відеоролик з зображенням парних і соло танцівників у костюмах різних регіонів Сакартвело (рис. 3–14). У виконаних проєктах вражають формотворчі, композиційні та художні особливості образів цих новорічних іграшок. Адже, по

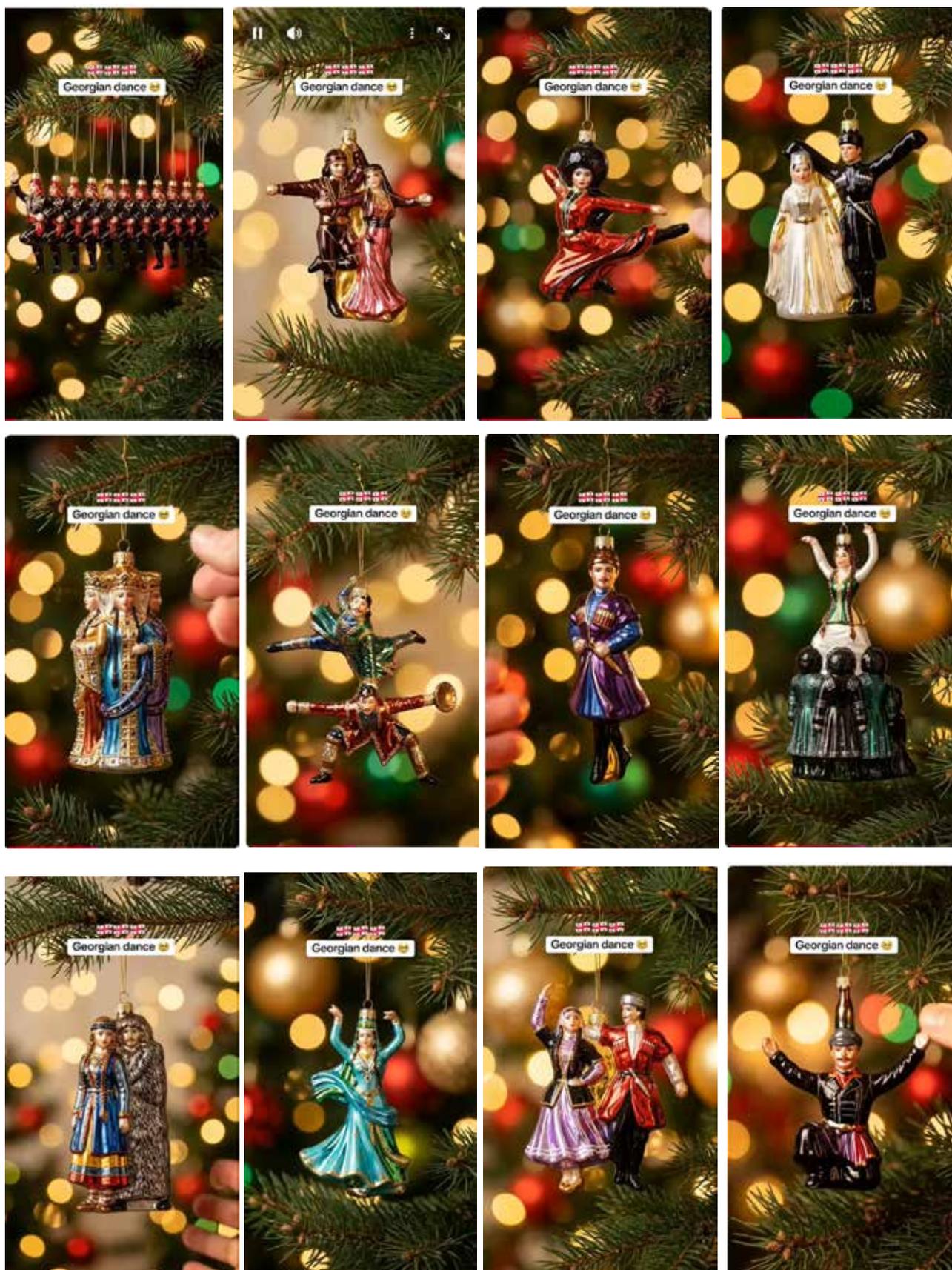


Рис. 3–14. Згенеровані ШІ образи ялинкових скляних прикрас з тематикою грузинських танців. Кінець грудня 2025 р.

Джерело: share.google/nFyaalZXZSFPIN410

суті, запропоновані образи запроєктовані на основі високохудожніх формотворчих і конструктивних принципів скульптури малих форм, спорідненої творам іншої групи художніх силікатів – тонкої кераміки, з урахуванням кращих гутних традицій виконання композиції у склі (враховується потреба створити «не засушені», соковиті форми).

При цьому, спираючись на автентичні риси народних костюмів різних етнічних регіонів Грузії (Картлі, Імеретії, Осетії, Хевсуреті, Гурії, Сванетії, Кахетії, Рачі, Аджарії, Мегрелії тощо), та певних соціальних прошарків штибу кінто – дрібних торговців Тбілісі, що мали власні типи танців кшталту Кінтаурі, використане декоративне й орнаментальне оздоблення підкреслює різноманіття етнокультурних традицій означеної країни у сучасній інтерпретації.

Окремої естетичної довершеності у проєктах ШІ набули потрійні образи цариці Тамари в традиційному танці Самаїя, Перхулі – хороводного чоловічого танцю з елементами, стрибки у танку Лезгинка, Земкрело – двоярусний чоловічий танець, коли одна група джигітів застрибує на плечі іншій, соло-танець горців Мтіулурі, бойовий танок Хорумі, граційний парний танець Аджарії Аджарулі, весільний танок Картулі тощо.

Висновки. Отже, серія з дванадцяти парних і соло скульптур ялинкових прикрас, запроєктованих штучним інтелектом наприкінці грудня 2025 р. на тему танців Сакартвелло, представлена у просторі YouTube-каналу користувачем @gruziasaksentom, являє собою естетично виразні, високохудожні образи грузинів різних

етнокультурних регіонів вказаної країни (Картлі, Імеретії, Осетії, Хевсуреті, Гурії, Сванетії, Кахетії, Рачі, Аджарії, Мегрелії тощо), на тему традиційних танців штибу Картулі, Кінтаурі, Перхулі, Земкрело, Самаїя, Хорумі, Мтіулурі, Аджарулі тощо з різними сюжетами образотворчого і декоративного мистецтва.

Враховуючи відсутність асортименту подібної продукції на ринку Азії та Європи, наразі варто розглянути ідеї ШІ як трендові, завдяки яким може відродитися окрема галузь скловиробництва Кавказу та традиції випуску автентичної різдвяної іграшки. Адже вони були започатковані ще на початку ХХ сторіччя вихідцем із Сакартвелло на основі досвіду в тому числі, набутого й в Україні (Одеса, Костянтинівка), Григолом Кобахіде (Джорджем Кобі) в США, і поширені на ринках Європи, Азії, американського континенту (Канада).

При цьому прикметною є «стильність» і художня культура візуалізації виконаних штучним інтелектом образів танців Грузії, їх формотворча досконалість, композиційне різноманіття, атрактивність декоративних й орнаментальних рішень розроблених проєктів, котрі, зважаючи на бездоганність мистецького втілення, цілком можуть бути виконаними у матеріалі. У тому числі й в Україні, де серії іграшок з дутого скла на тему танців народу світу є окремим сегментом колекційних творів, що мають своє коло поціновувачів. Єдиним питанням у цьому разі лишається авторське право і роялті від виробництва такого асортименту, адже автором проєктів продукції є ШІ.

Література:

1. Грузія з акцентом @gruziasaksentom. Georgian Christmas tools. URL: <https://share.google/nFyaalZXZSFPIN4I0> (дата звернення: 10.01.2026 р.).
2. Заблоцька Оксана. 10 українських брендів, що створюють сучасні різдвяні прикраси та іграшки на ялинку. 27 листопада 2024 р. URL: <https://suspilne.media/culture/887871-10-ukrainskih-brendiv-so-stvoruut-sucasni-rizdvani-prikrasi-ta-igraski-na-alinku/> (дата звернення: 29.12.2025 р.).
3. Кобі щодо Різдва. 26.12.2023 р. URL: https://www.tiktok.com/@ika_reports/video/7316941608807714090 (дата звернення: 11.01.2026 р.).
4. Лук'янова Марина. Історія іграшок: українська ялинкова прикраса від XIX століття до сьогодення. 2024 р. *VOGUE*. URL: <https://vogue.ua/article/culture/lifestyle/istoriya-igrashok-ukrajinska-yalinkova-prikrasa-vid-hih-stolittya-do-sogodennya-57872.html> (дата звернення: 13.12.2025 р.).

5. Новий рік. *Українська минушина: ілюстрований етнографічний довідник* / 2-е вид. А. П. Пономарьов, Л. Ф. Артюх, Т. В. Косміна. Київ: Либідь, 1994. С. 187–188.
6. Онацький Є. Новий рік. *Українська мала енциклопедія*: 16 кн.: у 8 т. Буенос-Айрес, 1962. Т. 5, кн. IX: На – Ол. С. 1149–1150.
7. Скляна легенда. Історія ялинкових прикрас Костянтинівки (за матеріалами Володимира Березіна та Андрія Новосельського, 11 грудня 2000 р.). URL: <https://v-variant.com.ua/article/konstantinovka-el-igrushki/> (дата звернення: 13.12.2025 р.).
8. Фабрика ялинкових прикрас в селі Луб'янка Київської області. 2024. URL: <https://igrashka.kiev.ua/istoriya-yalinkovih-igrashok-novorichnih-ta-rizdvyanih/> (дата звернення: 13.12.2025 р.).
9. Collins Ace. Stories behind the great traditions of Christmas. Grand Rapids, Michigan: Zondervan, 2021. URL: https://archive.org/details/storiesbehindgre0000coll_p5i3 (date of application: 06.12.2024).
10. Pyvovarov Serhii, Євген Спирін. Бабель. URL: <https://babel.ua/ru/texts/74831-vatnyy-yakut-kartonnyy-ded-moroz-krolik-na-prishchepke-propaganda-kosmosa-i-kukuruzy-istoriya-sovetskih-elochnyh-igrushek-i-ukrasheni-ochen-mnogo-foto> (дата звернення: 06.12.2025).

References:

1. Gruziya z akcentom [Georgia with an accent] (2026). @gruziasaksentom. Georgian Christmas tools. Retrieved from: <https://share.google/nFyaalZXZSFPIN4I0> (date of application: 10.01.2026) [in Ukrainian, in English].
2. Zablotska, O. (2024). 10 ukrainiskykh brendiv, shcho stvorili suchasni rizdviani prykrasy ta ihrashky na yalynku [10 Ukrainian brands that create modern Christmas decorations and tree toys]. Retrieved from: <https://suspilne.media/culture/887871-10-ukrainskih-brendiv-so-stvoruut-sucasni-rizdvani-prikrasi-ta-igraski-na-alinku/> (date of application: 29.12.2025) [in Ukrainian].
3. Kobi shchodo Rizdwa [The Coby of Christmas]. 26.12.2023. Retrieved from: https://www.tiktok.com/@ika_reports/video/7316941608807714090 (date of application 11.01.2026 p.) [in Ukrainian].
4. Lukianova, M. (2024). Istorii ihrashok: ukrainska yalynkova prykrasa vid XIX stolittia do sohodennia [History of toys: Ukrainian Christmas tree decorations from the 19th century to the present]. *VOGUE*. Retrieved from: <https://vogue.ua/article/culture/lifestyle/istoriya-igrashok-ukrajinska-yalynkova-prikrasa-vid-hih-stolittya-dosogodennya-57872.html> (date of application: 13.12.2025) [in Ukrainian].
5. Novyi rik (1994). *Ukrainska mynuvshyna: iliustrovanyi etnografichniy dovidnyk / 2-e vyd.* A. P. Ponomarev, L. F. Artiukh, T. V. Kosmina [New Year. Ukrainian past: illustrated ethnographic guide / 2nd ed. A. P. Ponomarev, L. F. Artiukh, T. V. Kosmina]. Kyiv: Lybid. P. 187–188.
6. Onatskyi Ye. (1962). *Novyi rik. Ukrainska mala entsyklopediia*: 16 kn.: u 8 t. Buenos-Aires. T. 5, kn. IX: Na – Ol. [New Year. Ukrainian Small Encyclopedia: 16 books: in 8 volumes. Buenos Aires. Vol. 5, book IX: In – Ol.]. P. 1149–1150 [in Ukrainian].
7. Skliana lehenda (2000). *Istorii yalynkovykh prykras Kostiantynivky (za materialamy Volodymyra Berезина ta Andriia Novoselskoho)* [Glass Legend. The History of Kostyantynivka Christmas Tree Decorations (based on materials by Volodymyr Berezin and Andriy Novoselsky)]. URL: <https://v-variant.com.ua/article/konstantinovka-el-igrushki/> (date of application: 13.12.2025) [in Ukrainian].
8. Fabryka yalynkovykh prykras v seli Lubyanka Kyivskoi oblasti (2024) [Christmas tree decoration factory in the village of Lubyanka, Kyiv region]. Retrieved from: <https://igrashka.kiev.ua/istoriya-yalinkovih-igrashok-novorichnih-ta-rizdvyanih/> (date of application: 13.12.2025) [in Ukrainian].
9. Collins Ace (2021). Stories behind the great traditions of Christmas. Grand Rapids, Michigan: Zondervan. Retrieved from: https://archive.org/details/storiesbehindgre0000coll_p5i3 (date of application: 06.12.2025)
10. Pyvovarov Serhii, Yevhen Spirin. Babel (2024) [Babel]. Retrieved from: <https://babel.ua/ru/texts/74831-vatnyy-yakut-kartonnyy-ded-moroz-krolik-na-prishchepke-propaganda-kosmosa-i-kukuruzy-istoriya-sovetskih-elochnyh-igrushek-i-ukrasheni-ochen-mnogo-foto> (date of application: 06.12.2025) [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 15.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 10.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 01.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

Наукове видання

УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

UKRAINIAN ART DISCOURSE

Випуск 1, 2026

Issue 1, 2026

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 *В. Б. Гайдабрус*

Дата розміщення онлайн: 01.04.2026. Дата друку: 08.04.2026.
Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 26,50. Зам. № 0226/200.
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.