

Міністерство культури  
та інформаційної політики України



КИЇВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ  
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА І ДИЗАЙНУ  
ІМЕНІ МИХАЙЛА БОГУНА



# МИХАЙЛО БОГУН: ВІЗІА І МІСЦА

ЗБІРНИК ТЕЗ  
ДОПОВІДЕЙ ТА ПОВІДОМЛЕНЬ  
ЗА МАТЕРІАЛАМИ  
ДРУГОЇ МІЖНАРОДНОЇ  
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ  
(30-31 жовтня 2023 року)

КИЇВ  
2024

УДК: 7.071:7.012:75:76:745/749 (477)

Михайло Бойчук: візія і місія: збірник тез доповідей та повідомлень за матеріалами Другої міжнародної науково-практичної конференції (30–31 жовтня 2023 р.), [Електронне видання] / відп. ред. М. В. Юр. / Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука. Київ, 2023. 117 с., іл.

Рекомендовано до друку Вченою радою Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука  
(протокол № 08/23-24 від 18.03.2024 р.)

Редакційна колегія:

Осадча О. А., канд. мист.; доц.; Петрова І. В., докт. істор. н., доц.; Юр М. В. докт. мист., с. н. с.; Гончар К. Р. канд. мист., доц.; Дяченко А. В. канд. пед. н., доц.; Костюкова В. М. канд. мист., доц.; Майданець-Баргилевич О. Л. канд. мист., проф.; Малік Т. В. канд. архіт., проф.; Мельник М. Т. канд. мист., доц.; Поповіченко С. А. канд. тех. н.; Сафронов В. К. канд. тех. н., доц.; Сосік О. Д. канд. мист., доц.; Хижинський В. В., канд. мист., доц.

Опубліковано тези доповідей і повідомлень науково-педагогічних працівників, наукових співробітників, молодих учених, аспірантів, магістрів і студентів Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, Київського національного університету технологій та дизайну, Київського університету імені Бориса Грінченка, Харківської державної академії дизайну і мистецтв, Фахового коледжу «Універсум» Київського університету імені Бориса Грінченка з актуальних питань історії і сучасних тенденцій в українському мистецтві, школи Михайла Бойчука, мистецької освіти, дизайну, мистецтвознавства, культурології.

*Під час цитування публікацій посилання на збірник обов'язкове.*

## ЗМІСТ

<b>Бондаренко Наталія, Пасько Оксана</b> Використання мультимедійних технологій в освітньому процесі у вищих навчальних закладах	<b>6</b>
<b>Брикимова Ксенія</b> Практики ліплення національних образів з дітьми шестирічного віку як елемент формування національної свідомості	<b>9</b>
<b>Вітт Лілія</b> Інклюзивність у формуванні ландшафту для створення рівноправного освітнього середовища	<b>11</b>
<b>Голембовська Лідія</b> Про значення знань студентів із формування експозиції для виставок сучасного візуального мистецтва	<b>15</b>
<b>Грушовський Тарас, Шевченко Микола, Роговець Микита</b> Креативне програмування як форма мистецтва, його відмінність від генеративного мистецтва штучного інтелекту	<b>17</b>
<b>Іщенко Єлизавета</b> Досвід створення безпечного середовища в межах селітебної території	<b>22</b>
<b>Кириченко Михайло</b> Матеріали для рисунка	<b>24</b>
<b>Копайгоренко Василь</b> Етнографічні мотиви в творчості Івана Їжакевича	<b>28</b>
<b>Кравченко Олег, Кравченко Ярослав</b> Мистецька спрямованість і наукова сутність графічного дизайну в контексті дизайн-освіти	<b>30</b>
<b>Крохмаль Софія, Глушкова Анастасія</b> Концепції світлового дизайну видовищної архітектури Харкова	<b>35</b>
<b>Кукіль Марія</b> Генеza українського стилетворення у графічній творчості Софії Налепинської-Бойчук 1917–1937-х років	<b>38</b>
<b>Кукса Мар'яна, Пащенко Ганна</b> Перспективи екодизайну інтер'єру в громадських закладах міста	<b>40</b>

<b>Кучеренко Анжеліка</b> Народний настінний розпис поділля як джерело творчості в сучасній кераміці	<b>42</b>
<b>Ліманська Вероніка</b> Символізм у фірмовому стилі	<b>44</b>
<b>Мазов Андрій</b> Вплив графіті кінця ХХ століття на формування сучасного 3d-муралізму	<b>52</b>
<b>Мегалатій Вікторія, Дяченко Алла</b> Роль традиційного мистецтва в навчанні дизайну	<b>56</b>
<b>Мельник Мирослав</b> Штучний інтелект як інструмент проектування костюма	<b>60</b>
<b>Мороз Катерина, Малік Тетяна</b> Особливості застосування зеленої та біокліматичної архітектури в дизайні притулків для тварин	<b>64</b>
<b>Нікітін Андрій</b> Підготовчі практики до вступу в мистецькі заклади вищої освіти	<b>70</b>
<b>Петрова Інна, Білик Микола, Дикуха Д.</b> Плакатне мистецтво України в часи воєнної агресії росії проти України (2014–2023 рр.)	<b>72</b>
<b>Плахута М.</b> Візія формування простору ресторану-дебаркадера засобами етнодизайну	<b>75</b>
<b>Поповіченко Сергій, Петровський Максим, Полегіна Тетяна</b> Моделізм, історична та фентезі-мініатюра як засоби арттерапії	<b>77</b>
<b>Постол Андрій</b> Образ «Козака Мамая» в українському образотворчому мистецтві	<b>80</b>
<b>Роїк Юлія, Білик Оксана</b> Сучасні тенденції створення зооморфної керамічної пластики на основі народного наїву	<b>82</b>
<b>Сав'юк Ювеналій, Дяченко Алла</b> Творчість Модеста Сосенка та його вплив на формування художньо-промислової освіти в Україні	<b>84</b>
<b>Святун Олексій, Дяченко Алла</b> Розвиток української народної кераміки у творчій лабораторії Ніни Федорової	<b>87</b>

<b>Сорочинська Галина</b> Роман Мінін. Соціальні аспекти в творчості раннього періоду	<b>90</b>
<b>Титенко Опанас</b> Академізм і пошук нової образної мови в українському живописі початку ХХ століття	<b>94</b>
<b>Ткаченко Аліна</b> Особливості предметного наповнення громадських просторів в Україні: застосування принципу мобільного наповнення простору	<b>96</b>
<b>Хижинський Володимир, Забеліна Тетяна</b> Дослідження творчості АРВМ та внеску мистецького тандему Ади Рибачук і Володимира Мельниченка в розвиток культури ХХ ст.	<b>99</b>
<b>Ходосов В.</b> Поліпшення ментального здоров'я ветеранів війни шляхом інноваційних рішень дизайну	<b>102</b>
<b>Шаталіна Наталія</b> Значення самостійної роботи і домашніх завдань з живопису для професійного зростання художника	<b>104</b>
<b>Шевченко Микола, Грушовський Тарас</b> Ідентичність і візуальна мова: вплив української культури на розвиток сучасного національного коміксу	<b>106</b>
<b>Шеменьова Юлія</b> Ревіталізація понівечених війною міст засобами стритарту	<b>108</b>
<b>Яланський Андрій</b> Художня освіта і болонський процес	<b>112</b>
<b>Янів Вікторія</b> Погляд на печворк і квілтинг у контексті сучасної мистецької освіти через призму арткостюма	<b>114</b>

**Бондаренко Наталія Альбертівна**  
аспірантка кафедри професійної освіти  
Київської державної академії  
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну  
імені Михайла Бойчука

**Пасько Оксана Миколаївна**  
кандидат педагогічних наук, доцент,  
декан факультету дизайну Київського  
національного університету технологій та  
дизайну

## **ВИКОРИСТАННЯ МУЛЬТИМЕДІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ У ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ**

Швидкий розвиток та активне використання сучасних інформаційних і комунікаційних технологій відкрили можливість широкомасштабного перетворення накопиченої людством інформації в електронну форму та створили зовсім нові електронні інформаційні ресурси. Спосіб представлення інформації дає змогу значно поліпшити організацію процесів передачі і збереження інформації: захистити її надійно та ефективно, а також розширити оперативно і широко. Нині все більше джерел інформації доступні лише в електронній формі. Забезпечення загального доступу користувачів до цих ресурсів стає одним із головних завдань, пов'язаних з обслуговуванням науки, культури та освіти.

На сучасній стадії розвитку освіти активно впроваджується новий етап комп'ютеризації, який стимулюється прогресом у сфері мультимедійних технологій. У різних режимах взаємодії видно, що мультимедійний контент, такий як графіка, анімація, фотографії, відео, звук і текст об'єднуються в єдине інтегроване інформаційне середовище. Це середовище відкриває перед користувачами нові якісні можливості, які можуть використовувати його як потужний інструмент для активізації навчально-пізнавальної діяльності студентів.

Важливо зазначити, що мультимедійні засоби навчання не можуть повністю замінити роль викладача, але вони сприяють поліпшенню і розширенню можливостей педагогічної діяльності, що може позитивно вплинути на продуктивність навчального процесу. Крім того, використання мультимедійних технологій під час навчання дає змогу повніше виявити творчий потенціал кожного студента.

Мультимедійні засоби в освітньому процесі вищих навчальних закладів можуть містити різні елементи, такі як електронні підручники, матеріали, які викладачі готують самостійно, презентації матеріалу за допомогою програми PowerPoint, відеоуроки, взаємодія через електронну пошту, сценарії ігор, електронні інтерактивні дошки та інші інструменти.

Аналіз останніх наукових досліджень та публікацій свідчить, що тривають

інтенсивні дослідження, спрямовані на впровадження мультимедійних технологій та комп'ютерно-орієнтованих систем навчання в освітній процес. Ці напрями висвітлюють І. Красильникова, Л. Масол, О. Науменко, О. Переверзов, Т. Рейзенкінд і багато інших науковців. Вчені зазначають, що мультимедійні технології нині є найактуальнішим напрямом використання інформаційно-комп'ютерних технологій в освіті.

Розробка сучасних мультимедійних продуктів є складним завданням, її можна порівняти з процесом створення професійної комп'ютерної гри. Навички дизайнера, подібні до роботи оператора, дають змогу об'єднати графічний і текстовий контенти в сприятливе для користувача видиме зображення на екрані. Однак створення змісту (як із погляду структури, так і з погляду інформаційного наповнення) є творчим процесом викладачів.

Методи і засоби навчання виявляються через організацію навчального процесу та в основних видах навчальної діяльності [3].

Один з основних видів навчальної діяльності, спрямованих на первинне засвоєння знань, – це лекція. Використання інформаційних технологій дає змогу змінювати способи передачі навчального матеріалу, який зазвичай використовується під час лекцій, за допомогою спеціально розроблених мультимедійних інструментів. Для організації вивчення теоретичного матеріалу можна використовувати такі типи мультимедійних курсів [1, 2, 3].

Невід'ємною складовою освітнього процесу у вищій школі є мультимедійна презентація, що включає елементи новітніх технологій. Презентація – термін, який в українській мові має два значення. По-перше, він означає дію, яка відбулася в процесі показу нової інформації аудиторії. По-друге, це електронний документ, створений за допомогою комп'ютерної програми PowerPoint.

Презентація як комп'ютерний документ складається зі слайдів, тобто електронних сторінок. Цей документ може бути показаний на екрані комп'ютера або на великому екрані за допомогою мультимедійного проєктора або плазмового екрана. Слухачі переглядають зображення, на кожному з яких можуть бути тексти, фотографії, малюнки, діаграми та графіки.

Наступним типом навчальної діяльності є практичні заняття. Ця форма організації навчального процесу здійснюється під керівництвом викладача та спрямована на утвердження теоретичних знань шляхом аналізу первинних джерел і вирішення конкретних завдань. Застосування інформаційних технологій потребує перегляду характеру організації практичних занять і посилення їх методичної підготовки [3]. Проведення практичних занять може включати використання електронного набору завдань або бази даних, де зібрані стандартні та унікальні завдання, охоплюючи всі ключові теми навчальної дисципліни. Такий електронний набір завдань може виконувати роль тренажера, оскільки через нього студенти формують навички виконання типових завдань та розуміють зв'язок між своїми теоретичними знаннями і конкретними проблемами, на вирішення яких спрямовані ці знання. Застосування мультимедійних засобів дає змогу організувати

роботу з тренажерами, що моделюють реальні установки, об'єкти дослідження та умови проведення експерименту. Віртуальні тренажери забезпечують умови, ідентичні реальному експерименту, і не дозволяють використовувати оптимальні параметри для нього. В результаті цього забезпечується самостійна робота студентів із навчально-методичними матеріалами.

Семінарські заняття також є однією з основних форм організації навчальної діяльності і сприяють розвитку дослідницького підходу до вивчення навчального та наукового матеріалу. Оскільки семінари мають теоретичну спрямованість, це впливає на специфіку використання мультимедійних засобів на таких поняттях, які переважно представлені в текстовому форматі. Серед електронних навчальних ресурсів, які використовуються на семінарських заняттях, можна виділити такі: збірки документів та матеріалів, опорні конспекти лекцій, електронні підручники, навчальні посібники тощо [4].

Отже, можна стверджувати, що серед основних пріоритетних галузей у сфері інформатизації освіти є розробка та впровадження в навчальний процес мультимедійних засобів і продуктів. Використання сучасних інформаційних технологій у практичній викладацькій роботі має два основні позитивні аспекти: по-перше, це можливість змінити і розширити зміст педагогічної освіти, а по-друге, – активізувати навчально-пізнавальну діяльність студентів під час заняття. Використання мультимедійних засобів у навчальному процесі веде до зміни характеру активності студентів у процесі навчання, а також до підвищення якості їх самостійної роботи у використанні різних електронних засобів навчання.

### **Література**

1. Інформатика: Комп'ютерна техніка. Комп'ютерні технології : підручник для студентів вищих навчальних закладів за ред. О. І Пушкаря. К. : Академія, 2002. 704 с.
2. Могильна Н. Створення презентацій засобами Microsoft Power Point. Інформатика. 2007. № 31–32. С. 28–36.
3. Салівон Т. Л. Підготовка педагогів до розробки навчальних занять з мультимедійним супроводом у класі інформаційно-комунікаційних технологій. Біла Церква, 2005. С. 64–69.
4. Жук Ю. О. Організація навчальної діяльності у комп'ютерно орієнтованому навчальному середовищі. Інформаційне забезпечення навчального процесу: інноваційні засоби і технології: колективна монографія. К.: Атіка, 2005. С. 195–204.



**Брикимова Ксенія Василівна**

студентка 4 курсу Київської державної академії  
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну  
імені Михайла Бойчука  
ksuhya.mynya@gmail.com

## **ПРАКТИКИ ЛІПЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ОБРАЗІВ З ДІТЬМИ ШЕСТИРІЧНОГО ВІКУ ЯК ЕЛЕМЕНТ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ**

**Вступ.** Практики ліплення, запропоновані в цьому матеріалі, підготовлені, розроблені та впроваджені в освітньо-виховну роботу дошкільного навчального закладу № 731 м. Києва. Узгоджені з тематикою тижнів освітнього навчального закладу, програмою «Дитина» та нововведеною програмою «Лідер у мені» С. Кові.

**Мета і завдання дослідження.** Виховання національно свідомих громадян, патріотів своєї Батьківщини, які знають і шанують традиції та історію України.

**Виклад основного матеріалу.** Перший творчий експеримент: конструювання з мотузкового матеріалу та повітряного пластиліну себе (людини).

«Передумова розвитку самосвідомості – відділення себе від інших людей, яке відбувається вже наприкінці раннього дитинства». Однак вступаючи в дошкільний вік, дитина усвідомлює лише сам факт свого існування, але іноді навіть шестирічна дитина не може відобразити себе в об'ємі в галузі образотворчого мистецтва [4]. Тому на занятті з конструювання було запропоновано розширити знання дітей про частини тіла людини, її пропорції, та створити людину в об'ємі. Обговорювалась тема самоусвідомлення.

«Самосвідомість – одна із сторін свідомості, що полягає в усвідомленні й оцінці особистістю самої себе, свого місця у світі, своїх особливостей, власних відчуттів, причин (мотивів) і наслідків своєї поведінки, емоцій, почуттів, інтересів» [3].

Заняття спрямоване на самоусвідомлення себе як особистості, складової нації. Під час експерименту одна дівчинка не хотіла долучатися до завдання, аргументуючи це бажанням ліпити за власним задумом, але після пояснення про можливість додавати власні дедалі за власним смаком приєдналась. І в результаті зробила цікаву роботу: дівчинку з косою, діадемою, сережками, у кофтинці, юбці, туфлях. Велика кількість дрібних деталей засвідчує уважність дівчинки і розвинутий рівень уяви і фантазії. Інші діти виконали завдання з допомогою вихователя.

Другий творчий експеримент: ліплення з глини свистунця у вигляді качки. Качка для слов'ян була символом води, дощу, достатку. Народна старовинна іграшка-свистунець була ще й оберегом – наші пращури свистом відганяли злих духів. Експеримент проведено для ознайомлення з давніми традиціями

українського народу, які були відображенням дійсності і ставали народними символами. Складним виявився цей експеримент для дітей 6-річного віку. Він був обраний для розвитку емоційного інтелекту, вироблення терпіння й уміння довести розпочате завдання до кінцевого результату. Вийшли качки-свистунці, декоровані прийомом ритуювання. Одна качка в процесі ліплення трансформувалась у морського котика (прийняла такий варіант як творчий прояв фантазії дитини, але попросила ще, за бажанням, зліпити, качку). З подвійним завданням дитина впоралась.

Третім творчим експериментом було ліплення булави з повітряного пластиліну і створення магніту. Булава розглядалася не лише як холодна зброя, вона була і є символом влади та мужності від часів славетних козаків до сьогодення. Під час ліплення діти закріпили такі геометричні фігури: куля (сфера), ковбаски (циліндр), шипи (конус). Малята-«встигайчики»[5], які дуже швидко виконали завдання, встигли за той самий проміжок часу додати на рукоять булави ще й декорування: риси і наліплені ковбаски.

**Висновки.** «Рідна мова, історія народу, його традиції, звичаї та обряди, зокрема фольклор, різні види народного мистецтва й художня творчість, народні символи та народна символіка, — все це є тим багатим ґрунтом на якому зростає національна свідомість», — зазначає вчителька початкових класів В. В. Ратинська [2]. Отже, нами проведено три творчі експерименти: один – спрямований на самоусвідомлення дитиною себе як особистості, два інших – із ліплення національних образів, спрямовані на формування національної свідомості. Завдяки ліпленню в дітей спостерігається розвиток дрібної моторики, уяви, фантазії, сенсорний розвиток, розвиток емоційного інтелекту, закладались основи як підґрунтя у формуванні національних почуттів. Усі ці засоби розширювали знання дітей у сфері національної культури, традицій, історії.

Діти – майбутнє незалежної України, тому потребують особливої уваги, розробок, програм у напрямі формування їхньої національної свідомості.

### Література

1. На урок. З досвіду роботи. Національно-патріотичне виховання як засіб формування соціальних та життєвих компетентностей молодших школярів. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://naurok.com.ua/z-dosvidu-roboti-nacionalno-patriotichne-vihovannya-yak-zasib-formuvannya-socialnih-ta-zhittevih-kompetentnostey-molodshih-shkolyariv-57992.html>.
2. Формування самосвідомості й самооцінки дошкільників. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://kursova.shop/referaty/477-formuvannia-samosvidomosti-i-samootsinky-doshkilnykiv.html>.
3. Мухина В. С. Детская психология. М.: Просвещение. 1985. 272 с. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://b.eruditor.link/file/2686433/>.
4. Яковлева Н. В. Альбом з аплікації та ліплення. Для дитини 6-го року життя. Частина 1. Харків: Ранок, 2023. – 48 с.

УДК 7.022

**Вітт Лілія Миколаївна**

студентка 5 курсу факультету дизайну Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука  
liliyav30v@gmail.com

## **ІНКЛЮЗИВНІСТЬ У ФОРМУВАННІ ЛАНДШАФТУ ДЛЯ СТВОРЕННЯ РІВНОПРАВНОГО ОСВІТНЬОГО СЕРЕДОВИЩА**

**Анотація.** У центрі уваги автора статті – критична роль доступності та інклюзивності у формуванні ландшафту кампусу для створення рівноправного освітнього середовища. Ландшафт кампусу служить не лише фізичним фоном, він відіграє ключову роль у забезпеченні рівних можливостей для всіх студентів, викладачів, персоналу та відвідувачів незалежно від їхніх фізичних можливостей.

**Ключові слова:** доступність; інклюзія; ландшафтний дизайн кампусу; універсальний дизайн; інклюзивний дизайн.

## **INCLUSIVENESS IN SHAPING THE LANDSCAPE FOR AN EQUAL EDUCATIONAL ENVIRONMENT**

**Abstract.** This article focuses on the critical role of accessibility and inclusiveness in shaping the campus landscape to foster an educational environment. The campus landscape not only serves as a physical backdrop, it plays a key role in ensuring equal opportunities for all students, faculty, staff and visitors, regardless of their physical abilities.

**Key words:** accessibility; inclusion; campus landscape design; universal design; inclusive design.

**Вступ.** Інклюзивність є одним із ключових принципів сучасної освіти. Вона передбачає створення освітнього середовища, в якому всі студенти незалежно від їхніх фізичних, когнітивних або соціальних особливостей мають рівні можливості для навчання та розвитку. Одним із важливих аспектів інклюзивної освіти є створення доступного та комфортного ландшафту освітніх закладів. Ландшафт є важливою частиною освітнього середовища, яка впливає на навчальний процес, соціальну взаємодію та загальний психологічний стан студентів. Актуальність проблеми полягає в тому, що сучасні освітні заклади все частіше приймають студентів із різними потребами. Щоб забезпечити цим студентам рівні можливості для навчання та відпочинку, необхідно враховувати інклюзивні принципи під час проєктування та облаштування ландшафту.

**Аналіз попередніх досліджень.** Проаналізувавши наявні дослідження та публікації, можна зробити висновок, що тема доступності та інклюзивності в дизайні ландшафту кампусу дуже актуальна для багатьох вищих навчальних

закладів України. Студенти з обмеженими можливостями (ОМ) часто постають перед проблемами доступу до кампусу та його об'єктів. А проте багато з цих проблем можна усунути шляхом правильного планування та дизайну ландшафту. Деякі університети вже працюють над розробкою політики, спрямованої на забезпечення доступності та інклюзивності в кампусному дизайні. Врахування потреб людей з ОМ та розробка відповідної політики і дизайну можуть допомогти забезпечити більш гуманний та рівний доступ до освіти для всіх студентів [1].

**Мета статті, методи дослідження.** Автор має на меті дослідити роль інклюзивності у формуванні справедливого освітнього середовища та обґрунтувати необхідність внесення коректив у існуюче планування ландшафтного дизайну кампусу освітнього середовища для людей з обмеженими можливостями. Дизайн кампусу служить не лише фізичним фоном, а й відіграє ключову роль у забезпеченні рівних можливостей доступу для всіх студентів, викладачів, персоналу та відвідувачів. Під час підготовки статті нами використано змішані методи дослідження, а саме опитування студентів та проведення інтерв'ю з працівниками навчального закладу, здійснено аналіз вітчизняних і зарубіжних статей, що забезпечує комплексний підхід до інклюзивності в освіті.

**Результати дослідження.** Нині інклюзивна освіта є не лише однією з фундаментальних засад розвитку освіти, а й філософією розуміння участі людини в житті суспільства. Поняття інклюзії (англ. inclusion – включення; франц. inclusif – той, хто включає в себе; лат. include – включаю) означає процес активного включення в суспільні стосунки всіх громадян незалежно від їхніх фізичних, інтелектуальних, культурних, мовних, національних та інших особливостей [2, С. 10].

Ідея інклюзії, що виникла внаслідок усвідомлення цінності людської багатоманітності і відмінностей між людьми, виключає будь-яку дискримінацію та відображає одну з головних ознак демократичного суспільства: усі діти є цінними членами суспільства і мають рівні права зокрема щодо отримання освіти, незважаючи на особливості їхнього психофізичного розвитку.

Водночас у розумінні багатьох людей інклюзія пов'язана лише з особами, які мають «інвалідність» – міру втрати здоров'я у зв'язку із захворюванням, травмою (її наслідками) або вродженими вадами, що під час взаємодії із зовнішнім середовищем може призводити до обмеження життєдіяльності особи. Так, особи з інвалідністю – це особи, які мають сталі фізичні, психічні, інтелектуальні чи сенсорні порушення, що можуть заважати повній та ефективній участі таких осіб у житті суспільства на рівні з іншими. Проте діти, які потребують інклюзивної освіти, можуть мати не інвалідність, а ООП (особливі освітні потреби). Згідно із Законом України «Про освіту» дитина з ООП – «це особа, яка потребує додаткової постійної чи тимчасової підтримки в освітньому процесі з метою забезпечення її права на освіту». До дітей з ООП ЮНЕСКО відносить дітей, які мають такі порушення в розвитку: емоційні і поведінкові, порушення мовлення та спілкування, труднощі в навчанні, затримка/обмеження

інтелектуального розвитку, фізичні/нейромоторні, порушення зору, слуху. Цей список доповнюють діти, які виховуються в несприятливому середовищі; діти, що належать до груп етнічних меншин; діти вулиці та діти з ВІЛ-інфекцією/СНІДом [2, с 11; 4].

У 1970 році американський архітектор Майкл Біднер озвучив тезу, що функціональний потенціал кожної людини посилюється, коли знімаються зовнішні бар'єри – фізичні і ментальні. Пізніше цю ідею розвинув американський архітектор Рон Мейс, який із дитинства був хворий на поліомієліт. Він спільно з групою архітекторів, інженерів і дизайнерів запропонував рішення, що дає змогу зробити середовище безпечним і зручним для всіх, – універсальний дизайн. На думку розробників, усе, що проектується і виробляється, з точки зору універсального дизайну має бути таким, щоб ним могла скористатися кожна людина, тобто необхідно уникати штучних бар'єрів там, де їх можна уникнути.

Універсальний дизайн є економічно ефективним підходом, адже задовольняє потреби всіх користувачів уже на початковому етапі розробки та проектування і виключає майбутні нераціональні витрати.

Універсальний дизайн потрібен усім, а особливо: людям літнього віку; людям з інвалідністю; вагітним жінкам; людям із надмірною масою тіла; людям низького чи високого зросту; будь-якій людині, якщо в певний період часу вона менш уважна або менш мобільна; педагогам з інвалідністю, які хочуть займатися улюбленою справою; батькам з інвалідністю; представникам громадських організацій, які опікуються особами з ООП; представникам публічної влади (як правило, в закладах освіти розташовуються виборчі дільниці; приміщення для проведення семінарів, тренінгів тощо).

Тобто універсальний дизайн важливий для всіх членів суспільства незалежно від віку, статі, соціального статусу, наявності ООП. Водночас не варто забувати, що на певних етапах життя кожен із нас може стати причетним до категорії людей, які потребують універсального дизайну. Безумовно, важливою умовою інклюзивної освіти є безбар'єрне освітнє середовище, зокрема архітектурна доступність закладу освіти повинна забезпечуватися: фізичною можливістю і зручністю потрапляння до закладу освіти; фізичною безпекою під час пересування в закладі освіти, прилеглою територією під час отримання освітніх послуг; можливістю вільного отримання інформації про заклад освіти й освітні послуги, що надаються; вільною навігацією (орієнтуванням) у закладі освіти та на прилеглий території [3].

**Висновки.** Підсумовуючи викладене, зазначимо, що доступність та інклюзивність є ключовими факторами ландшафтного дизайну студентського містечка в Україні. Створюючи середовище, зручне для всіх людей незалежно від їхніх здібностей чи походження, кампуси можуть сприяти рівності та виховувати почуття спільності серед студентів, викладачів, персоналу.

Інклюзивний ландшафтний дизайн територій закладів освіти України повинен передбачати:

1. Фізичну доступність для осіб з обмеженими можливостями руху. Це означає, що всі об'єкти й елементи ландшафтного дизайну повинні бути доступними для людей на інвалідних візках, із порушеннями зору та слуху.
2. Підтримку та заохочення різноманітності і включення всіх учасників освітнього процесу. Це передбачає створення умов, що сприяють спілкуванню та взаємодії між людьми з різними можливостями і потребами.
3. Залучення осіб з особливими освітніми потребами до участі в проєктуванні та реалізації ландшафтного дизайну територій закладів освіти. Це дасть змогу врахувати їхні потреби та побажання в процесі створення інклюзивного освітнього середовища.

### **Література**

1. Джонсон, Л. Р., Гарсія, С. Б. Створення інклюзивного кампусу: стратегії сприяння доступу та рівності у вищій освіті. Видавництво Гарвардського університету, 2019.
2. Порошенко М. А. Інклюзивна освіта: навчальний посібник. К.: ТОВ «Агентство «Україна», 2019. – 300 с. ISBN:978-966-137-120-9.
3. Софій Н. З. Універсальний дизайн в освіті: посіб. К.: ТОВ «Видавничий дім «Плеяди», 2015. – 76 с. ISBN 978-966-2432-36-7.
4. UNESCO-UIS Fact Sheet: Кожна п'ята дитина, підліток і молода людина не відвідує школу. URL: <https://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/fs48-one-five-children-adolescents-youth-out-school-2018-en.pdf>

**Голембовська Лідія Сергіївна**

старший викладач кафедри живопису Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

## **ПРО ЗНАЧЕННЯ ЗНАТЬ СТУДЕНТІВ ІЗ ФОРМУВАННЯ ЕКСПОЗИЦІЇ ДЛЯ ВИСТАВОК СУЧАСНОГО ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА**

**Анотація.** Розглянуто питання про роль виставкової діяльності в системі художньої освіти. Дослідження ґрунтується на вивченні важливості залучення студентів до побудови навчальних постановок та виставок для екзаменаційних переглядів. Вивчається доцільність організації студентських персональних та групових виставок. Пропонується захист комплексних дипломів. Ці аспекти вкрай важливі і мають вагомe значення для розуміння студентами особливостей організації виставково-експозиційної діяльності в усіх галузях візуального мистецтва.

**Ключові слова:** спеціалізації; експозиційна діяльність; професійність; візуальне мистецтво; мистецький простір.

У цих тезах автор досліджує роль студентів у створенні експозиції творів візуального мистецтва. Для розуміння, що таке виставково-експозиційна діяльність, розглянемо, що таке експозиція.

Експозиція (лат. *expositio* – виставляння для огляду) – основна форма музейної та виставкової комунікації, освітні та мистецькі цілі якої здійснюються шляхом демонстрації музейних експонатів, художніх творів, історичних документів, пам'яток матеріальної культури тощо. Дані об'єкти організовані відповідно до розробленої концепції та сучасних принципів архітектурно-художніх рішень.

Проблема розвитку розуміння естетики та мистецького смаку завжди буде актуальною. Естетичне виховання за допомогою вивчення різних мистецьких течій, синтезу різних видів мистецтва допомагає в розвитку художнього смаку.

Цьому сприяє участь студентів у студентських виставках та у спільних виставках студентів і викладачів. У Київській державній академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука студенти вивчають такі спеціалізації: кераміка; моделювання костюма; дизайн середовища; дерево та скульптура; графічний та промисловий дизайн; станковий та монументальний живопис. Тому дуже цікаво та актуально організовувати групові і колективні виставки різних спеціалізацій разом. Починаючи з першого курсу, впродовж усього терміну навчання треба долучати студентів до створення навчальних постановок, натюрмортів та інтер'єрів. Це допоможе їм у побудові виставкових інсталяцій у майбутній творчій діяльності.

Важливе оформлення робіт для виставок. Оформлення живописних та графічних робіт, кераміки, ткацтва, дерева, скульптури, промислового дизайну,

костюма та інших спеціалізацій потребує спеціального виставкового обладнання. Це багети, паспарту, манекени, подіуми, вітрини, підставки. Різноманітні спеціалізації вимагають різноманітного оформлення. У цьому процесі вагому роль відіграють рекомендації викладачів.

Захист дипломів та демонстрація дипломних робіт включають основні поняття виставково-експозиційної діяльності. Вагомий внесок у розуміння побудови експозиції належить комплексним дипломам. У Київській державній академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука можна поєднувати дипломні захисти факультетів декоративно-прикладного мистецтва та дизайну. Можуть бути цікавими тематично поєднані і художньо організовані різні групи художніх предметів у інтер'єрі виставкового простору. До створення такої експозиції долучаються студенти, які вивчають різні спеціалізації. Комплексний підхід до створення експозиції формує різностороннє освоєння мистецького простору. Важливість залучення студентів до виставково-експозиційної діяльності беззаперечно та корисне. Це розвиває професійність, тобто професійний підхід до формування експозиції виставок візуального мистецтва у майбутній творчій діяльності.

Висновки. Безперечно, вміння експонувати свої твори на художніх виставках необхідне кожному митцю. Починаючи з першого курсу, студенти це поступово опановують. Немає значення, яку спеціалізацію вони вивчають – кераміку; моделювання костюма; дизайн середовища; дерево та скульптуру; графічний та промисловий дизайн чи станковий і монументальний живопис.

Грамотне освоєння мистецького простору – ознака професіонала. Для цього важливі екзаменаційні перегляди, комплексні дипломи та групові виставки студентів різних спеціалізацій. Такі заходи впливають на розвиток у студентів відчуття гармонії, формотворчі навички, професіоналізм, образне бачення та сприяють розвитку мистецького смаку. Це необхідно в побудові експозицій не лише виставок живописних творів, а й у розумінні особливостей виставково-експозиційної діяльності для виставок із різних мистецьких об'єктів, що необхідно в усіх галузях візуального мистецтва.

### **Література**

1. Lissitzky Kuppers S. El Lissitzky / S. Lissitzky Kuppers. – D.: Veb Verlag der Kunst, 1976. 412 с.
2. Музеєзнавство. 2.2. Експозиційна діяльність // MegaLib.com.ua / URI: [http://megalib.com.ua/content/7963\\_22\\_Ekspoziciina\\_diyalnist.html](http://megalib.com.ua/content/7963_22_Ekspoziciina_diyalnist.html)
3. Сошніков А. О. Моделювання експозиційного образу / А. О. Сошніков – Х.: Вісник ХНПУ імені Г. С. Сковороди «Філософія». Том 2. № 47. 2016. С. 3–8.
4. Чегусова З. Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен / З. Чегусова. – К.: ЗАТ «Атлант ЮемС». 2002. 512 с.
5. Юрченко О. С. Організація виставок як вид науково-творчої діяльності майбутніх художників-педагогів // Репозиторий Dspace / URI: <https://elibrary.kdpu.edu.ua/xmlui/handle/123456789/7256>



**Грушовський Тарас Ігорьович**

магістрант 2 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти спеціальності «Графічний дизайн» Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

**Шевченко Микола Миколайович**

магістрант 2 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти спеціальності «Графічний дизайн» Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

**Роговець Микита Сергійович**

магістрант 2 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти спеціальності «Графічний дизайн» Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

## **КРЕАТИВНЕ ПРОГРАМУВАННЯ ЯК ФОРМА МИСТЕЦТВА, ЙОГО ВІДМІННІСТЬ ВІД ГЕНЕРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ**

Креативне програмування (генеративне мистецтво, алгоритмічне мистецтво) – це форма мистецтва, яке створюється за допомогою комп'ютера, за якого комп'ютерне програмування визначає візуальні елементи твору. Як рух генеративне мистецтво розвинулося після авангарду сучасного мистецтва з його атмосферою бунту, постійного оновлення і творчого експерименту. Дизайнери та художники почали експериментувати з аналоговими пристроями та механічними системами ще в 1950-х роках. Першопрохідцями в креативному програмуванні були вчені та інженери, які працювали в університетських лабораторіях, оскільки мали доступ до складних і потужних обчислювальних ресурсів. У 1970-х роках креативне програмування почало розвиватися за стінами комп'ютерних лабораторій і поширилося у світ мистецтва.

Галузі мистецтва ХХ століття, такі як кубізм, футуризм та конструктивізм із їхнім акцентом на технологіях та машинній естетиці посприяли розвитку генеративного мистецтва. Наприкінці 1950-х років корпоративні дослідницькі інститути Bell Labs і RAND Corporation почали вивчати здатність машини створювати мистецькі та музичні твори. У 1963 році професійний журнал Computers and Automation провів свій перший «Конкурс комп'ютерного мистецтва» («Computer Art Contest»). У роботах, визнаних за результатами конкурсу найкращими, фігурують ті, в яких було застосовано ефект випадковості.



Рис. 1. Обкладинки журналу «Computers and Automation»

В УРСР у 1950–1970-х роках застосовували ЕОМ та принципи кібернетики в різних сферах. Актуальна на той момент тенденція не могла оминати і художню сферу. Академік та віце-президент АН УРСР В. М. Глушков (1923–1982) казав: «Система людина-машина цілком життєздатна у сфері мистецтва».

Будь-яке комп'ютерне зображення – це набір пікселів, якими можна маніпулювати за допомогою мов програмування, змінюючи і розширюючи кордони сприйняття та уяви людини. Генеративне мистецтво фундаментально змінює підхід до дизайн-процесу, дизайнер стає керівником над процесом прийняття рішень для комп'ютера. Комп'ютер майже не обмежений у кількості варіантів, що можуть бути згенеровані, з-поміж яких дизайнер обирає ті,

що дають найбільш візуально переконливі результати.

Під час створення генеративного мистецтва дизайнерам і художникам не доводиться використовувати наперед розроблені інструменти програмного забезпечення для проєктування своїх робіт, вони можуть розробляти власні інструменти на основі мов програмування, що генеруватимуть дивовижні результати. Креативні програмісти поєднують традиційні медіа, такі як фотографії чи журнальні вирізки, з алгоритмічними моделями, створюючи колажі, де елементи постійно змінюються, зміщуються і трансформуються на основі базових алгоритмів.

Генеративний дизайн набуває все більшого розвитку. Нині вивчення технічних засобів, необхідних для роботи з ними (таких як Processing), включено до програми європейських університетів або шкіл дизайну, зокрема, UDK в Берліні чи School of Form у Познані.

Найвідомішими сучасними бібліотеками для розробки генеративного мистецтва є Processing (побудована на мові Java ) та p5.js (побудована на мові JavaScript). Спільнота p5.js дуже активна і постійно надає нові оновлення та плагіни для розширення функціональності.

В Україні виставка генеративного мистецтва відкрилася 23 жовтня 2021 року в галереї «Арт-Братислава», м. Київ, вул. Олександра Архипенка, 5. (Рис. 2, 3). Дев'ять художників зі всього світу презентували 29 робіт.



*Рис. 2. Загальний вигляд виставки*



*Рис. 3. Представлена на виставці картина Bart Simons (Роттердам, Нідерланди) «Без назви» (2021). Техніка: Processing, p5js*

На фестивалі MIRA 2023, що відбувся в Барселоні (Іспанія) 10–11 листопада 2023 року, продемонстрували фільм китайської художниці генеративного мистецтва Вейді Чанг, яка працює з бібліотекою Processing.

Таким чином, генеративне мистецтво – це процес алгоритмічного генерування нових ідей, форм, кольорів чи візерунків. Креативні програмісти використовують потужність сучасних обчислювальних машин, щоб створити нову естетику, і скеровують процес до бажаного результату.

З появою потужних моделей штучного інтелекту терміни «генеративне мистецтво», «мистецтво, створене штучним інтелектом» та «митці штучного інтелекту» останнім часом стало важко розрізнити, і часто вони використовуються як синоніми.

Їхня відмінність у тому, що створене штучним інтелектом мистецтво – це зображення, згенеровані нещодавно опублікованими великомасштабними моделями, які перетворюють текст у зображення, створені з використанням спеціальних алгоритмів машинного навчання і наборів даних. Генеративне мистецтво, у свою чергу, використовує код, математику та випадковість як середовище для генерування візуальних творів мистецтва. Можна зауважити велику різницю в рівні залученості людини до процесу, що веде до отримання остаточного зображення. Із зображеннями, створеними штучним інтелектом,



текстовий запит є способом взаємодії людини з інструментами створення графічної роботи. Усім іншим повністю керує генератор зображень, попередньо навчений на величезних наборах зображень з усієї мережі «Інтернет». Користувач не має жодної можливості втручатися в проміжні етапи створення зображення, він може лише уточнити текстову підказку чи почати все заново.

Митці штучного інтелекту використовують подібні алгоритми у своїх процесах, але взаємодіють із ними на декілька рівнів глибше. Надаючи власні навчальні дані, піклуючись про навчальні процеси та самостійно розробляючи або налаштовуючи алгоритми і моделі, які вони використовують, такі митці працюють на тонкій межі між наукою і мистецтвом. Їхній процес дає набагато більше контролю над результатом і часто є результатом обширних досліджень і тестування.

### **Література**

1. McCarthy, L., Reas, C., & Fry, B. Getting Started with p5.js: Making Interactive Graphics in JavaScript and Processing (Make: Technology on Your Time): Make Community, LLC – USA, 2015. 244 с.
2. Reas, C., & Fry, B. Processing, second edition: A Programming Handbook for Visual Designers and Artists: The MIT Press – Cambridge, MA, USA, 2014. 662 с.
3. Shiffman, D. The Nature of Code: Simulating Natural Systems with Processing: The Nature of Code – USA, 2012. 520 с.
4. Лежнев О. О. Формування графічної культури митця в контексті становлення нонконформного руху в культурі України (70-ті роки ХХ – початок ХХІ століття). Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences, IX (44), I.: 249, 2021. С 13–17.

**Іщенко Єлизавета Олександрівна**  
студентка аспірантури 1 курсу  
Київської державної академії  
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну  
імені Михайла Бойчука

## **ДОСВІД СТВОРЕННЯ БЕЗПЕЧНОГО СЕРЕДОВИЩА В МЕЖАХ СЕЛІТЕБНОЇ ТЕРИТОРІЇ**

Серйозною проблемою України в умовах російсько-української війни є руйнування житлової забудови та архітектурно-ландшафтного благоустрою різних видів територій – міських, рекреаційних, прибережних, транспортних, комунікацій тощо. У зв'язку з цим виникає актуальне питання щодо створення безпечного середовища в межах селітебної території з урахуванням зарубіжного досвіду. Укриття на випадок воєнних дій є практично в кожній країні. Їх почали будувати в першій половині ХХ ст. Розглянувши досвід побудови укриттів в інших країнах, можна обрати найоптимальніші рішення для створення безпечного середовища для України.

Проаналізуємо досвід Фінляндії та Ізраїлю стосовно будівництва укриттів для цивільного захисту.

Фінляндія почала будувати розгалужену мережу бомбосховищ у середині ХХ ст., частково через досвід війни з СРСР. Бункери – це частина комплексного плану оборони Фінляндії. Понад 50 тис. бункерів розташовані по всій країні та розраховані на все населення країни. 83% укриттів у Фінляндії спроможні захистити громадян навіть у разі використання хімічної і ядерної зброї [1].

Міністерство внутрішніх справ країни зобов'язане будувати й утримувати бомбосховища та укриття. Цей обов'язок покладено також на підприємства площею від 3 тис. м<sup>2</sup> та приватних забудовників із площею об'єктів більш як 1,2 тис. м<sup>2</sup> [2].

Із 1993 року влада Ізраїлю зобов'язала забудовників споруджувати укріплені кімнати в усіх житлових та громадських будівлях – так звані мамади і мамаки. Мамак – укріплена кімната в громадських будівлях, яка передбачена на кожному поверсі, мамад – укріплена кімната у квартирі. Перевага мамаду і мамаку в тому, що для переміщення в укриття людям потрібно менше хвилини. Для будинків в Ізраїлі, споруджених до 1993 року, існує програма реновації. Її мета – укріпити будинки, які не мають мамадів; забудовник може добудувати мамади та додатково укріпити будівлю. Основним завданням укриттів в Ізраїлі є швидкий доступ із моменту оголошення тривоги, щоб захистити населення від руйнувань, а також від хімічних та біологічних загроз.

Розуміючи масштаб потреби у відновлені та формуванні якісного архітектурного середовища, доречно внести пропозиції щодо архітектурно-ландшафтного благоустрою із забезпеченням швидкого доступу населення до

укриттів, ураховуючи зарубіжний досвід.

### **Література**

1. Єрмак Ганна. У Фінляндії порахували укриття // Високий замок. 2023. 25 жовтня / URL: <https://wz.lviv.ua/world/496688-u-finliandii-porakhuvaly-ukryttia>.
2. Мамка Григорій. Укриття в Україні: як захистити населення на другому році повномасштабної війни? // Юридична практика. 2023. 25 жовтня / URL: <https://pravo.ua/ukryttia-v-ukraini-iaak-zakhystyty-naselennia-pid-chas-dr-uhoho-roku-rovnomasshtabnoi-viiny/>.

**Кириченко Михайло Іванович**

старший викладач кафедри рисунка

Київської державної академії

декоративно-прикладного мистецтва і дизайну

імені Михайла Бойчука

## **МАТЕРІАЛИ ДЛЯ РИСУНКА**

Важливо знати матеріали, якими виконують рисунок. Звісно, мова піде про навчальний рисунок. Варто почати з олівців. Усі навчальні рисунки виконують графітними олівцями або вуглинами. Графітний олівець з'явився наприкінці XIX ст. у Франції. Рисунок, виконаний графітними олівцями, можна легко стерти гумкою, за потреби – освітлити білим хлібом. Зображення, виконане олівцем, добре тримається на поверхні. Якісні олівці виробляють чеська фірма «KOH-I-NOOR», німецька фірма «Faber Castell» та інші. Графіт належить до натуральних продуктів, є однією з форм кристалічного вуглецю в суміші з різними речовинами. М'якість або твердість сучасних олівців позначається латинськими буквами: H (hard) – твердий, B (black) – чорний, 2H – твердий грифель, HB – твердо-м'який олівець, 2B, 4B, 6B – м'який грифель. Раніше м'якість або твердість на олівцях позначалася літерами M (м'який) і T (твердий). Наприклад: 2T, T, TM, M, 2M, 3M, 5M. Слід звернути увагу на загострювання олівців. Загострювати їх краще ножем. Доводку заточуваного грифеля олівця (довжину заточування) роблять на наждачному папері, який для зручності наклеюють на дерев'яний брусок.

Для навчальних робіт використовують насамперед графітні олівці. Вони зручні в роботі, ними можна проводити як легкі світлі тонкі лінії, так і дуже товсті, за їхньою допомогою поверхню паперу покривають штрихами.

У Петербурзькій Академії мистецтв у XVIII ст. з перших днів її існування учні мали білий, синій, сірий папір для рисування червоними, чорними і білими олівцями. Червоним олівцем рисували в молодших класах: це було щось подібне до сангіни червоно-цегляного кольору. Запаси цього олівця зберігалися в льохах академії. Учні спеціальною пилочкою відпилювали собі маленькі брусочки, які потім вставляли у мідну трубку (тримач-рейсфедер), заточували і повертали різними боками для проведення тонких ліній. Червоний олівець майже не стирася, тому рисунок необхідно було робити без помилок. Чорний академічний олівець розпилювали на брусочки і вставляли в мідну трубочку (рисувальне перо). Він давав рівність та м'якість тону, помилки виправляли м'якушем із білої булки або гумкою.

Гумка, яку називали «еластичною шкіркою», з'явилася наприкінці XVIII століття. Застосовували і розтушовку, зроблену з лайки, з якої знімали верхню тонку шкірку, а нижня пухнаста – залишалася. Розтушовкою прокладали тіні та легкий контур. Гумка, якою ми користуємося нині, повинна бути м'якою,



не порушувати структуру поверхні паперу, легко прибирати лінії, окремі плями. Сильно затушовані, затерті місця прибирають, злегка притискаючи гумку до паперу, до плями. Під час цієї процедури гумка вбирає в себе бруд від графіту. Стирання треба виконувати чистою гумкою, періодично витираючи її об жорсткий папір або дошку планшета. Гумка може слугувати також рисувальним інструментом. Для цього її розрізають по діагоналі так, щоб кінець був загостреним.

Для роботи над начерками та короткочасними рисунками використовують «м'які» матеріали. Відповідно поверхня, на якій виконується рисунок, повинна бути жорсткою. М'якість вуглини залежить від матеріалу, з якого вона виготовлена. Найм'якішим матеріалом є вуглина, яку виробляють із деревини липи, верби, берези. Якісна вуглина з деревини під час падіння на підлогу має видавати дзвінкий звук і не повинна ламатися. Рисунок вуглиною з деревини виглядає трохи сіруватим. Рисунки вуглиною відрізняються великою кількістю тонових нюансів: від глибоких широких мазків – до легких розтушовок. Вуглину розміщують площинно відносно паперу, розтирають гумкою, пальцем, тканиною. Поєднання різних технік забезпечує позитивний результат. Загострена у вигляді конуса вуглина дає тонкі лінії, загострена лопаткою – жирні широкі штрихи. Пресовані вуглини виготовляють із вугільного порошку і рослинного клею. Вуглиною виконують рисунки великих і малих розмірів. Вона легко витирається ганчіркою, гумкою, поєднується з крейдою, білилом, із сангіною коричневого, жовтого, синього, червоного кольорів. Пресована вуглина має чорніший колір і розчиняється у воді, її можна накласти на папір як чорну акварель. Рисунки, виконані вуглиною, треба закріплювати на поверхні, щоб вони не осипалися. Це роблять різними способами: за допомогою лаку для волосся, пульверизатора із солодкою водою або знежиреного молока, наполовину розведеного водою.

Сангіна (фр. *sanguine*, від лат. *sanguis* – кров) – це матеріал, який має червоно-коричневий колір. Її використовують із часів епохи Відродження, нею малювали видатні майстри Леонардо да Вінчі та Мікеланджело. Техніку сангіни широко застосовували в Петербурзькій Академії мистецтв. Виготовляють сангіну з каоліну у сполучі з оксидом заліза і спеціальними клеями. Сангіна – це стрижні діаметром 7–8 мм і довжиною 70 мм. Вона довго зберігає колір, її наносять штрихами або розтирають розтушовкою.

Сепія (натуральна) виготовляється з морських молюсків каракатиці, кальмара. Має відтінок коричневого кольору. Техніка застосовується із середини XVIII ст.

Соус – це матеріал для рисунка, чорна паличка подібна до пастелі, обгорнута фольгою. Соус виготовляють із каоліну, крейди, пресованої газової сажі, іноді вводять порошок деревної вуглини, а для отримання більш холодного кольору вводять синю фарбу. Соус має оксамитові тони, від темного до світлого з великою різницею тону між ними. Він добре розчиняється у воді. Рисунки, начерки можна робити пензлем. Рисунок сухим соусом або розводять його водою за допомогою пензля, як акварель. Соус та сангіну виготовляють, як пастель, але закріплювати соус не потрібно, він закріплюється сам.

Пастель – це кольорові крейдяні олівці. Характерна особливість пастелі полягає в її непрозорості, оксамитовості. Вона не має сполучних речовин (клеїв). Це спресовані у вигляді паличок порошки пігментів. Лише до деяких пігментів, які погано спресовуються, у невеликій кількості додають клей. Палички пастелі повинні бути міцними і не ламатися за легкого натиску.

Пастель добре наносити на жорсткий картон, папір, її легко розтушовувати. Виготовлення пастелі нескладне, за бажання її можна зробити самостійно. Що більше тонів, кольорів, відтінків є у наборі, тим дорожче пастель коштує.

Гризайль (фр. grisaille) – монохромний живопис, одним кольором. Рисунок у техніці «гризайль» роблять тушшю, аквареллю, олійними фарбами, гуашшю, акрилом одним кольором – коричневим або чорним. Одне з головних завдань у роботі в техніці «гризайль» – витримати тон, передати тоновий масштаб. У художніх навчальних закладах ставлять завдання на передачу об'ємних властивостей зображення. Без пошуку кольору дають можливість вивчення об'ємних співвідношень тону, де найбільш світлому тону підпорядковують інші, з дотриманням повітряної перспективи в роботі. Видатні майстри в чорно-білому варіанті шукали правильні тональні співвідношення. Роботу варто виконувати пензлем, працювати заливками, опрацьовуючи великі плями, з поступовим переходом до деталей. Це формує відчуття пропорцій, форми і композиції. Натуру доцільно освітлювати збоку, щоб читався силует.

Робота тушшю виховує точність руки та ока. виправити рисунок тушшю складно, тому ця техніка привчає до строгості побудови та ліпки форми, акуратності в роботі й оптимальної кількості штриховки. Штрихи тушшю неможливо прибрати гумкою, їх потрібно наносити поверхнево. Іноді великі площини в тінях навіть заливають за допомогою пензля розведеною тушшю. Штрихи пером повинні ліпити форму, лежати на поверхні предметів. Для виконання навчального рисунка папір необхідно використовувати у форматах А4, А3, А2, А1. Папір для рисунка має бути зернистим для графітового олівця, більш жорстким – для м'яких матеріалів.

Акварельний (жорсткий папір) використовують для гризайльних начерків, що виконують аквареллю (сепією, сажею газовою). Для таких робіт папір варто наклеїти на планшет.

Папір буває білий, тонований, кольоровий. Якість залежить від матеріалу, з якого вироблено папір, його щільності, фактури. Початківцям для рисунка краще використовувати білий папір, який дає можливість краще передавати тон. Іноді, особливо для начерків, використовують тонований папір. Можна самостійно тонувати папір сірим, коричневим та іншими кольорами, для чого використовують розчинені у воді акварель, соус, міцний розчин чаю або кави.

Глянцевий папір використовують для рисунка пером, олівцем, фломастером, гелевою, кульковою ручками, а для роботи сангіною краще брати зернистий папір. На жорсткому ворсистому папері рисують вуглиною і пастеллю. У навчальних закладах використовують спеціальні мольберти для рисунка. Нахил дошки

на мольберті для виконання рисунка повинен бути таким, щоб верхній та нижній її краї знаходилися на однаковій відстані від ока учня. Під час виконання рисунка не можна повертати дошку. Необхідно добре закріпити аркуш паперу на дошці/планшеті, щоб його положення не змінювалося. Під час роботи над рисунком бажано використовувати лише одну сторону аркуша паперу. Папір повинен лежати рівно, нерухомо, рухатися має кисть руки того, хто виконує завдання.

Для початківців папір потрібно брати розміром  $1/4$  від розміру цілого аркуша з подальшим його збільшенням до  $1/2$  від розміру цілого аркуша. Папір кріплять кнопками або скотчем до рівної поверхні планшета паралельно до країв дошки. Особливу увагу приділяють планшету: він повинен бути зроблений із фанери, оргаліту. Розміри планшетів:  $40 \times 60$  см,  $60 \times 80$  см,  $65 \times 90$  см.

**Копайгоренко Василь Валентинович**

доцент кафедри монументального і станкового живопису Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука  
vasyl1955kop@gmail.com

## ЕТНОГРАФІЧНІ МОТИВИ В ТВОРЧОСТІ ІВАНА ЇЖАКЕВИЧА

**Анотація.** У цій статті автор продовжує свої попередні дослідження, пов'язані з творчістю видатного українського художника кінця ХІХ – початку ХХ століття Івана Їжакевича та його перебування в ролі учня, викладача та керівника іконописних робіт у Києво-Печерській лаврі. Головну увагу приділено живописним полотнам художника, присвяченим темі України, яка є однією з провідних у творчості Івана Їжакевича.

**Ключові слова:** художник; живопис; майстерність; іконопис; полотно; олія; Україна; етнос; традиції.

**Abstract.** In this article, the author continues his previous research, which is related to the work of the outstanding Ukrainian artist of the late 19th and early 20th centuries, Ivan Yizhakevich, and his stay as a student, teacher and head of icon painting works in the Kyiv Pechersk Lavra. In this study, the author pays attention to the artist's paintings dedicated to the topic of Ukraine, which is extremely relevant today and is one of the leading works of Ivan Yizhakevich.

**Keywords:** artist; painting; skill; icon painting; canvas; oil; Ukraine; ethnos; traditions.

Навчання Івана Їжакевича в Петербурзькій Академії мистецтв не було легким і безхмарним, йому доводилося виживати в суворих умовах безгрошів'я і вимушених підробітків. Ще навчаючись на третьому курсі академії, Їжакевич писав, що його спроби здобувати хліб шляхом ілюстрування не мали успіху: «Набіломуконі українському селянину в столицю Імперії не в'їхати». Так колоритно описував свої невдачі в столиці Російської імперії художник. Але митець не опускав руки і за сім років із ніким не визнаного художника-початківця перетворився на знаного майстра, одного з кращих графіків свого часу. Співпрацюючи з петербурзьким часописом «Нива», Їжакевич ілюстрував поеми Тараса Шевченка «Причинна», «Гайдамаки», «Катерина» та інші.

До того ж часу належать побутові сюжети «Біля криниці», «На весілля», «Рибалки-любители на Дніпрі під Києвом», «На Масляну», «Косовиця», «Ворожіння», «Гадання під Новий рік», «Жнуть очерет», «Вітряки за селом», «З річки», «У кузні», «На пасіці», «Український косар», «Переселення», «Веселка», «Мати йде», «Переділ землі між селянами», «Горе гірке»,

«На річці Дніпрі, збір лози для вичинки кошиків». Усі ці роботи сповнені етнічних подробиць, починаючи з обраних художником типажів і закінчуючи дивовижними українськими пейзажами.

Не менш захопливо виглядають різноманітні побутові дрібниці, які вводить художник у свої полотна, – люлька, каганець, колиска, яскраві стрічки на дівочих вінках, солом'яні брилі, вишитий і тканий одяг, музичні інструменти тощо. Суто українським колоритом, народним гумором сповнені композиції «Сільська ковзанка», «Ловлять раків», «На баштані», «Маленькі трудівники».

За чверть століття Їжакевич як графік постійно звертався до історії України. Серед відомих робіт – «Прийом новобранця», «У засідці», «З життя Запорізької Січі», «Приготування запорожців до походу», «Козаки повертаються з морського походу», «На розвідках», «Язика зловили», «Максим Залізняка», «Запорожець», «Запорожець у зимовому одязі», «Український кобзар», «Біля корчми», «На дозвіллі», «Кобзар на могилі», «Григорій Сковорода в дорозі».

Серед робіт, присвячених історії України, варто відзначити і твори, які ілюструють ранній період нашої держави України-Руси: «Кий, Щек, Хорив і сестра їхня Либідь», «Повстання киян у 1113 році», «Битва чернігівського князя Чорного з древлянами».

Іван Їжакевич багато мандрував Україною, збираючи матеріали для майбутніх творів. Мотиви Полтавщини, Київщини, місць Запорізької Січі з'являються в його полотнах «Битва козаків з ляхами», «Торг невольниками в Туреччині», «Привели до пана», «Гайдамаки оволодівають Уманню», «Уманська різанина», «Повстання селян у Галичині», «Бунт селян у селі Веселому 26 лютого 1861 р.», «Володимирська гірка».

Уже за радянських часів, у 1930–40-х роках, Іван Їжакевич ілюструє «Бориславські оповідання» Івана Франка та «Енеїду» Івана Котляревського, де знову вводить етнічні мотиви. У 1930-ті роки він також ілюструє твори Тараса Шевченка, Миколи Гоголя, Івана Франка, Михайла Коцюбинського, Лесі Українки, Григорія Квітки-Основ'яненка, історичний роман «Наливайко» Івана Ле.

Не полишає художник і шевченківську тему. У 1935 році він пише відоме полотно «Тарас Шевченко – пастух» та створює для будинку-музею Шевченка полотна «Гайдамаки в Умані», «Перебендя», «Зустріч Т. Шевченка з сестрою Яриною», «Похорон Шевченка», «Мені тринадцятий минало».

Після Другої світової війни Іван Їжакевич продовжує свою роботу графіка-ілюстратора української літератури. Він створює ряд робіт до збірки новел «Кленові листки» Василя Стефаника, оповідання «За готар» Ольги Кобилянської, збірки новел «Карби» Марка Черемшини.

Таким чином, Іван Їжакевич був не лише талановитим художником, чудовим іконописцем і монументалістом. Він був справжнім патріотом своєї землі, знавцем її історії, літератури й культури в цілому, який кожним дотиком пензля чи олівця примножував мистецькі багатства нашої країни, дбав про майбутнє покоління, передаючи своїм учням власні знання та вміння.

УДК 371.123:62

**Кравченко Олег Вадимович**

кандидат архітектури, доцент кафедри  
графічного дизайну Київської державної академії  
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну  
імені Михайла Бойчука  
o\_krav@ukr.net

**Кравченко Ярослав Олегович**

аспірант Київської державної академії  
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну  
імені Михайла Бойчука  
poly1@ukr.net

## **МИСТЕЦЬКА СПРЯМОВАНІСТЬ І НАУКОВА СУТНІСТЬ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ В КОНТЕКСТІ ДИЗАЙН-ОСВІТИ**

**Анотація.** Автори аналізують важливість підготовки фахівців спеціалізації «Графічний дизайн», яка визначає і формує ефективну візуальну комунікацію в сучасному соціокультурному середовищі, висвітлюють процес проектування в графічному дизайні як невід’ємне поєднання двох складових – його образотворче спрямування за формою та науково-дослідницьке – за змістом.

**Ключові слова:** дизайн-освіта; графічний дизайн; візуальна комунікація; структурно-логічна модель.

**Вступ.** Основою графічного дизайну є образно-асоціативні, художньо-естетичні, проектно-культурні, комунікативно-інформаційні і творчо-дослідницькі складові проектування дизайн-продукту, створення досконалих зразків, естетично організованих у просторово-часовому, інтелектуальному й емоційному значенні навколишнього середовища. Питання організації викладання навчальних дисциплін під час підготовки майбутніх фахівців графічного дизайну є одним із пріоритетних на сучасному етапі розвитку теорії і практики дизайн-освіти.

Графічний дизайн як один із напрямів, що об’єднує поняття «дизайн», має відмінну й унікальну функцію – комунікативну. Графічний дизайн як за формою, так і за змістом є інформаційним дизайном, засобом візуальної комунікації. Метою і завданням бізнесу або організацій є поєднання своїх ринкових інтересів зі споживчим кредитом довіри цільової аудиторії через візуальну комунікацію, створену графічним дизайнером.

Аналіз останніх досліджень і публікацій не дає розгорнутого бачення і чіткого структурно-логічного розуміння моделі навчального процесу на спеціалізації «Графічний дизайн», що, у свою чергу, часто формує набір та поєднання навчальних дисциплін без урахування стрімкого розвитку графічного дизайну в сучасних швидкоплинних процесах суспільства, задовольняючи смаки споживачів

у реалізації актуальних для соціуму естетичних ідеалів, цінностей та культурних зразків, оптимізуючи процес удосконалення духовного способу життя.

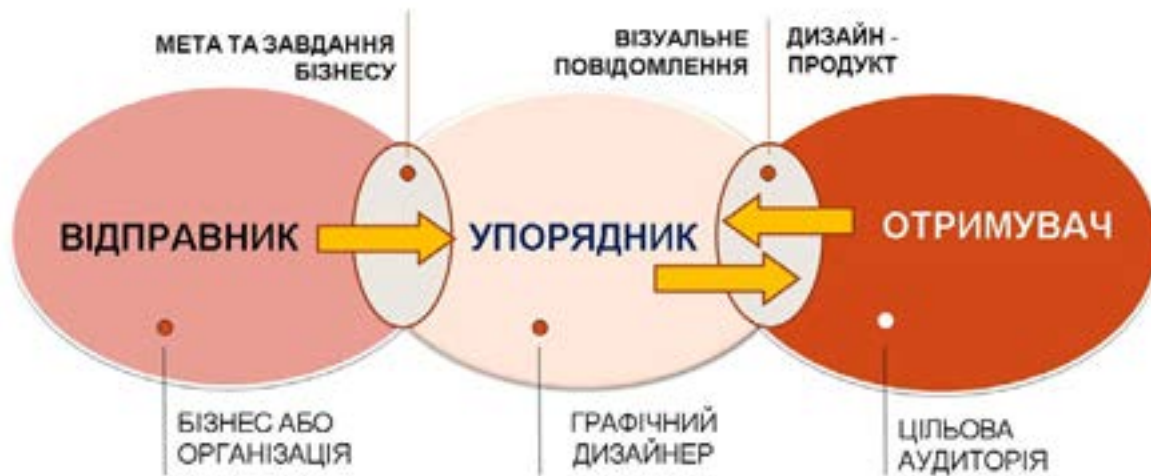


Рис. 1. Графічний дизайн – засіб візуальної комунікації (модель комунікативних зв'язків).

**Мета** статті полягає у висвітленні процесу проектування в графічному дизайні як невід'ємне поєднання двох складових – його образотворчого спрямування за формою та науково-дослідницького – за змістом.

Сучасні принципи графічного дизайну – поєднання в цілісній структурі і гармонійній формі всіх суспільно необхідних якостей об'єкта, що проектується.

Невід'ємними творчими категоріями дизайнерського проектування є образ, функція, морфологія, технологічна форма, естетична досконалість. Здійснення ідеї створення цілісного об'єкта потребує глибокого знання основних законів і тенденцій розвитку економіки, виробництва, споживання, а також розуміння духовних потреб суспільства.

Тому графічний дизайн базується на наукових основах моделювання об'єкта, поєднує наукові принципи з художніми в проєктному образі і знаходить застосування в інших галузях суспільної діяльності – це так званий комунікативний дизайн. У свою чергу, методичні підвалини проектування – це сукупність методів, прийомів та засобів моделювання об'єкта графічного дизайну, що визначають послідовність і структурно-логічну змістовність етапів формотворення.

**Результати дослідження.** Комунікація зазнала істотних змін у просторі сучасного світу внаслідок впливу інформаційних технологій. Значення візуалізації як однієї з найважливіших форм комунікації постійно зростає. Інформація оформляється яскраво та в стислому вигляді для кращого закріплення в пам'яті споживача. Багатовекторність графічного дизайну в комунікативному середовищі і поліфункціональність у соціокультурному зумовлюють важливість всебічного аналізу художньо-проєктної діяльності в її науково-дослідницькому та образотворчому аспектах. Естетично гармонізуючи життя, графічний дизайн став в авангарді художнього, культурного і комунікативного життя суспільства. Виховуючи естетичні смаки, він спрямовує свідомість соціуму до пізнання

національних традицій, історії та масово залучає споживачів дизайн-продукту до подолання духовних обмежень через споглядання гармонійно-виразних форм або їхніх відношень.



Рис. 2. Мистецька спрямованість та наукова сутність графічного дизайну.

На сучасному етапі дизайн-освіти актуальність теми «Мистецька спрямованість та наукова сутність графічного дизайну» є очевидною, оскільки це зумовлює складні процеси сприйняття графічного дизайну одночасно і як продукту образотворчого спрямування, як інструменту інноваційних форм дизайнерських проєктів, і як форми проведення науково-дослідних робіт шляхом логічно-структурованої змістовності проєктування дизайн-об'єктів. Створити досконалу графічну форму без послідовної методичної розробки неможливо. Процес дизайн-проєктування поділяється на етапи і їхню послідовність, які в методичному відношенні мають образотворче спрямування та обов'язково дослідницьку складову. Важливе значення в дослідженнях відіграє міждисциплінарний контекст, який охоплює мистецькі, гуманітарні і технічні дисципліни.

На рівні бакалаврської та магістерської підготовки зі спеціалізації «Графічний дизайн» у процесі вивчення дисципліни «Проєктування» означено, що студенти оволодівають знаннями з теоретичних основ і методики проєктування, історичного становлення графічного дизайну (світовий досвід), формоутворення і макетування; опановують здатність застосовування теоретичних знань і використання методів практичного втілення графічного дизайну в професійній діяльності і соціальній практиці; вдосконалюють свій професійний рівень, поглиблюють знання та набувають навичок у проєктуванні і проведенні науково-дослідних робіт, що базуються на принципах образно-емоційного впливу та ідейно-концептуальної орієнтації.

Основними завданнями вивчення дисципліни «Проєктування» є навчання студентів методиці проєктування об'єктів графічного дизайну, враховуючи всі стадії проєктування; планування рекламного супроводу власного виробу;



аналізу рентабельності власної дизайн-продукції та пошуку шляхів її реалізації. Під час дослідження основних етапів проектування, різноманітності матеріалів і графічних технік, правил оформлення проекту студент не лише набуває знань, а й виокремлює для себе актуальні дослідницькі і творчі шляхи їх створення.

Навчальний процес із напрямку «Графічний дизайн» структурно охоплює три блоки навчальних дисциплін: блок практичних дисциплін «Дизайн візуальних комунікацій»; блок практичних дисциплін «Дизайн друкованих видань»; блок теоретичних дисциплін «Основи та технології графічного дизайну» (рис. 3). Блок теоретичних дисциплін є основою для практичної роботи студентів та виконує функції науково-дослідницької і практично-експериментальної лабораторії для проектно-графічної роботи. Особлива увага у навчальному процесі приділяється вивченню основ каліграфії та шрифтового мистецтва як у теоретичному блоці дисциплін, так і в практичному їх застосуванні. Більшість розробок із графічного дизайну має у своїй основі шрифтові композиції і відповідає за вербальну складову візуалізації інформаційних повідомлень.



Рис. 3. Структурно-логічна модель навчального процесу спеціалізації «Графічний дизайн».

Кожен із блоків навчальних дисциплін базується на певних принципах теоретичних і практичних основ набуття знань студентами, які повною мірою виявляють свій освітній рівень. Навчальний процес у цьому випадку є цілісною структурою за формою і логічно упорядкованою за змістом, розв'язує комплекс взаємопов'язаних професійних завдань, урахувавши особливості об'єкта чи конкретної дизайнерської форми, особливості застосування матеріалів, естетичних, екологічних, економічних передумов, сферу навколишнього середовища, в якому перебуває об'єкт дизайн-проекування, його соціальні та функціональні особливості. Завдання графічного дизайнера в умовах сучасних реалій – створити унікальний, потужний і ефективний засіб візуалізації як однієї з найважливіших форм комунікації, що впливатиме на естетичну та гармонійну активність

суспільства. Задовольнити цей запит покликаний педагог дизайнерського профілю, який зобов'язаний якісно володіти художньо-педагогічними функціями та високим професіоналізмом у вимірах художнього проектування.

**Висновки.** У наш час здатність до художнього проектування має формуватися на принципах образно-емоційного впливу та ідейно-концептуальної спрямованості, на основі компетентнісного підходу, який є актуальним у сучасній дизайн-освіті. Тому для ефективного її розвитку в Україні необхідно на державному рівні усвідомити й визнати важливість підготовки фахівців напряму «Графічний дизайн», які професійно володітимуть методами комунікації, застосуванням різних форм взаємодії та спільної діяльності у процесі викладання фахових дисциплін у вищих навчальних закладах. За такого підходу результатом навчального процесу спеціалізації «Графічний дизайн» має бути цілісна структура за формою і логічно впорядкована за змістом.

Отже, успішність і якість підготовки майбутніх фахівців зумовлена її цілісним формуванням у взаємозв'язку професійної культури, особистісного розвитку і спеціалізованих проектних, образотворчих і мистецько-естетичних компетентностей.

### Література

1. Даниленко В. Дизайнерська освіта України у Європейському контексті // Вісник ЛНАМ [упоряд.-ред. Р. Шмагалю]. Спецвипуск. Львів, 1999. С. 173–177.
2. Дизайн як проектна культура. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://osvita.ua/vnz/reports/culture/10556/> [10.11.2016].
3. Комаровська О. А. Художній образ як вектор створення художньо-освітнього простору мистецького навчального закладу. Педагогічна освіта: теорія і практика : зб. наук. пр. Кам'янець-Подільський, 2011. Вип. 9. С. 210–215.
4. Крвавич Д. Мистецька освіта в Україні на сучасному етапі // Діалог культур: Україна у світовому контексті: Філософія освіти : зб. наук. праць / [ред. кол.: І. А. Зязюн (голов. ред.), С. О. Черепанова (упоряд. і відп. ред.), Н. Г. Ничкало, В. Г. Скотний та ін.]. Львів: Світ, 1999. Вип. 4. С. 166–171.
5. Куленко М. Основи графічного дизайну. К.: Кондор, 2008. 210 с.
6. Оборська С. В Дизайн і проектно-художня творчість: категорії дослідження. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.nbu.gov.ua/old\\_jrn/Soc\\_Gum/Vknukim\\_myst/2011\\_24/19.pdf](http://www.nbu.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Vknukim_myst/2011_24/19.pdf) [8.11.2016].
7. Скляренко Н. В Особливості досліджень у дизайні: міждисциплінарний контекст [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://www.nbu.gov.ua/old\\_jrn/soc\\_gum/VKhDADM/2010\\_5/10\\_nasdic.pdf](http://www.nbu.gov.ua/old_jrn/soc_gum/VKhDADM/2010_5/10_nasdic.pdf) [8.11.2016].
8. Татіївський П. М. Особливості становлення та перспективи розвитку дизайну в Україні : Дис. канд. техн. наук : 05.01.03 / НАН України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського / Татіївський Петро Михайлович. К., 2002. 190 арк. Бібліогр. : арк. 159–163.
9. Яковенко М. Л. Дизайн як сучасна форма вираження естетичного початку в культурі. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://www.nbu.gov.ua/old\\_jrn/Soc\\_Gum/FilosNauk/2009\\_1/19\\_8.pdf](http://www.nbu.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/FilosNauk/2009_1/19_8.pdf) [10.11.2016].

**Крохмаль Софія Андріївна**

студентка 4 курсу освітньо-професійної програми «Дизайн середовища» Харківської державної академії дизайну і мистецтв

**Глушкова Анастасія Данилівна**

студентка 4 курсу освітньо-професійної програми «Дизайн середовища» Харківської державної академії дизайну і мистецтв

## **КОНЦЕПЦІЇ СВІТЛОВОГО ДИЗАЙНУ ВИДОВИЩНОЇ АРХІТЕКТУРИ ХАРКОВА**

Одним із важливих та актуальних напрямів світлового дизайну нині є освітлення видовищної архітектури. Актуальність цього напрямку полягає в тому, що за допомогою світлодизайну фахівці можуть здійснити трансформацію наявного простору, надати об'єкту певної глибини, зробити його оригінальним та об'ємним. Світлові рішення сприяють створенню нових візуальних образів і позитивно впливають на настрій людей, викликаючи різні емоції [1, с. 37].

Під час дослідження світлового дизайну видовищної архітектури Харкова було виявлено основні великі архітектурні форми, що набувають значення містобудівного інструменту. Масштаби застосування світлового дизайну у висвітленні архітектурних об'єктів надзвичайно важливі. Архітектурна форма та освітлення формують перше враження відвідувача про будівлю, особливо якщо це видовищна архітектура.

Студенти Харківської державної академії дизайну і мистецтв у процесі вивчення дисципліни «Світловий дизайн міста і дизайн візуальних комунікацій» розробили ескізні світлові дизайн-проекти для кіноконцертного залу «Україна» у Міському саду імені Тараса Шевченка та кінотеатру «Парк» у Центральному парку міста Харків. Обрані проекти демонструють основні концепції світлового дизайну видовищної архітектури Харкова, які можуть бути використані в майбутньому.

У 1946–1947 роках було прийнято рішення побудувати для культурного відпочинку на території Міського саду імені Тараса Шевченка літній музичний театр просто неба: стіни, місця для сидіння та спереду – «мушля» зі сценою для артистів. Автори проекту – М. Ареф'єв, Є. Любомилова, Г. Маяк. У 1958 році було прийнято рішення про накриття цієї споруди дахом за проектом архітекторів В. Васильєва та Ю. Плаксієва, інженера Л. Фридмана. У 1963 році будівлю здали в експлуатацію. Молоді харківські архітектори запропонували унікальний проект, який перетворив літній театр просто неба на відомий усім кіноконцертний зал

«Україна», та стали законодавцями архітектурної моди в країні. Будівля стала другою у світі і першою в СРСР з вантовим (на металевих тросах) покриттям у вигляді сідла [2].

Опорний контур утворений двома параболічними арками різної висоти і кривизни, між якими натягнуті вантові конструкції (троси). Покриття у формі сідла створює необхідні функціональні умови для розміщення в інтер'єрі амфітеатру з місцями для глядачів.

У громадських спорудах завжди багато відвідувачів, тому вони потребують сучасного варіанту освітлення. У проєкті кіноконцертного залу «Україна» представлено п'ять варіантів світлового дизайну. Будівля має нестандартну заокруглену форму та скляний фасад. За допомогою світлодіодної стрічки та лінійних профілів можна вдало підкреслити архітектурну форму об'єкта. Також доцільно використати простір перед фасадом. У центрі може розташовуватися світловий фонтан, до якого вестимуть світлодіодні лінійні профілі, які вмонтовуватимуться в асфальт.

Для урочистих заходів представлений варіант кольорового освітлення. За допомогою вуличних світлодіодних прожекторів вдасться створити градієнтне заливаюче освітлення будівлі. Розроблено варіанти в теплих та холодних кольорах. Для зручності відвідувачів запланована підсвітка сходів і вхідної групи за допомогою світлодіодної стрічки та світлодіодних панелей. Композиція зі світловим фонтаном слугуватиме акцентом даної композиції.

Принцип дії світлових фонтанів заснований на функціонуванні світлодіодних стрічок, закріплених на формоутворювальний каркас. Послідовна активація діодів створюватиме ефект води, що ллється струменем.

Світловий дизайн кінотеатру «Парк» було розроблено з пропозицією використання стрічкового світлодіодного освітлення та прожекторних систем, що створюють спрямовані промені вдовж фасаду будівлі.

Архітектурне рішення об'єкта «кінотеатр «Парк» має складну побудову, нахилений фасад зі склінням на всю ширину. Двоповерхова будівля має плоский дах, на якому надбудоване приміщення, менше від площі верхнього поверху, всередині якого розташовується кінозала.

Чітке прямокутне членування фасадної частини, яке формується завдяки плитці та склінню, пропонується підкреслити лінійним освітленням та прожекторами. Завдяки такому рішенню зберігається та виявляється характер будівлі, робиться акцент на основних видовищних елементах.

На фасадній частині першого і третього поверхів, а також на сходах до будівлі планується застосувати спрямовані прожектори. Використання світлодіодної стрічки на фасаді другого поверху з різними температурними режимами створить можливість зміни концепції світлового дизайну освітлення кінотеатру.

У розробку світлового дизайну окремих будівель кінотеатрів міста Харкова можна включити не лише використання прожекторів та лінійного освітлення, а й динамічне освітлення за допомогою гнучкого світлодіодного полотна, що

є новітньою розробкою останніх років.

Видовищна архітектура міста Харкова продовжує оснащуватися конструкціями освітлення, а використання сучасних технологій допомагає підтримувати цілісність архітектурних рішень. Світловий дизайн таких будівель, як окремі кінотеатри, є неймовірно важливим завданням для інтеграції забудов у сучасне містобудівництво з метою створення комфортного середовища життєдіяльності.

### **Література**

1. Лісна О. І. Декоративно-художнє освітлення архітектурного середовища. Харків: ХНАМГ, 2010. 275 с.
2. Можейко І. Як у результаті звичайної реконструкції Харків отримав один з його символів. Слобідський край. URL: <https://www.slk.kh.ua/news/khronograf/yak-u-rezultati-zvichajnoyi-rekonstrukciyi-xarkiv-otrimav-odin-z-jogo-simvoliv.html>.

**Кукіль Марія Юріївна**

викладач кафедри графічних мистецтв

Національної академії образотворчого мистецтва  
і архітектури

## **ГЕНЕЗА УКРАЇНСЬКОГО СТИЛЕТВОРЕННЯ У ГРАФІЧНІЙ ТВОРЧОСТІ СОФІЇ НАЛЕПИНСЬКОЇ-БОЙЧУК 1917–1937-Х РОКІВ**

Софія Налепинська-Бойчук (1884–1937), дружина Михайла Бойчука та учениця його школи, посідає визначне місце в історії графіки та книжкового мистецтва України. У 1922 році вона заснувала та очолила ксилографічну майстерню Київського інституту пластичних мистецтв і виховала плеяду професійних художників-графіків та ілюстраторів. Навідміну від монументального мистецтва – основного спрямування школи М. Бойчука, вона сконцентрувалася на графічній творчості, відновлюючи давно забуту техніку дереворита, широко відому в Україні ще з XIV–XVII століть.

Дослідник А. Шпаков підкреслював великий вплив С. Налепинської-Бойчук на становлення української книги: її прагнення до комплексного вирішення книги, звернення уваги на всі складові видання. Мистецтвознавець К. Сліпко-Москальцев виділив мисткиню серед інших художників-бойчукістів завдяки її чудовим знанням форми подачі психологічно якісної характеристики дії, яка є особливістю німецької графічної школи.

До нас дійшла дуже невелика мистецька спадщина С. Налепинської-Бойчук унаслідок знищення советським тоталітарним режимом і самої художниці, і її творчого доробку. Саме це є основною причиною відсутності мистецтвознавчого дослідження її творчості. Однак збереглося близько десяти самостійних графічних творів та ілюстрації до кількох уцілілих книг. Вони демонструють довершені варіанти трансформації та синтезу кращих досягнень європейських мистецьких шкіл (Німеччини, Франції) з особливостями української образотворчості. Це формувало шляхи створення професійного українського графічного мистецтва.

Одним із перших прикладів органічного стилетворення є графічна композиція для обкладинки книги «Поезії» І. Манжури, виданої 1918 року в Черкасах. Зображено мрійливу дівчину з музичним інструментом, одягнену в українське вбрання. Важливим для врівноваження композиції є текстовий лінійний напис під зображенням, який більшість мистецтвознавців ігнорувала. Акцентувалась увага лише на ілюстративній частині під назвою «Гітаристка» з хибною датою створення (1921 рік). Лінійно-декоративне вирішення малюнка виконано в типовій іконографічній манері книжкової української ілюстрації, однак зображення стилізованої флори навколо дівчини базується на геометричних елементах, що є характерною особливістю французьких орнаментів середини XIX ст. Архітектурна врівноваженість частин (ілюстративне зображення та напис), які об'єднані використанням ліній однакової товщини, створюють гармонійну

композицію, що передає ліричний настрій збірки поезій.

Серед творів 1920-х років найвідомішою є ілюстрація до поезії Т. Шевченка «Мені тринадцятий минало» (1920-ті). На малюнку серед широкого поля молодий вівчар, схрестивши руки над головою, задумливо дивиться в небесну височінь. Його осяяну світлом постать поступово оточують темні хмари як передчуття його тяжкої долі. Ця робота захоплює силою емоційного враження завдяки саме контрасту двох стилів у використанні однієї графічної техніки (ксилографії). Світлу постать головного героя в іконографічній манері гравюри протиставлено темному пейзажу із зображенням майже реалістично виконаної трави та рослин. Це нетипово для української книжкової графіки, а більше нагадує голландську манеру. Важливим для композиційної рівноваги є зображення за спиною головного героя самотнього дерева, виконаного в цікавій у стильовому відношенні манері – перехресними штрихами. Можна зробити висновок, що ілюстрація «Мені тринадцятий минало» є художнім твором із дещо еклектичним поєднанням кількох стилів виконання, однак зі збереженням художнього образу твору.

У 1927 році С. Налепинська-Бойчук активно працювала в графіці над темами з життя українських селян. Характерною рисою мисткині в розкритті художніх образів було співвідношення психологічних станів головних героїв із навколишнім пейзажем. Графічні твори «Голод» (1927), «Перед наступом білих» (1927) засновані на контрасті холодного гострокутного урбаністичного пейзажу і теплого відчуття людських постатей. У цих творах уже не відчувається вплив європейських шкіл. Однак лірична графічна робота «На вакаціях» відрізняється від інших використанням стилізованих елементів, не властивих українській гравюрі. Крім зображення двох дівчат із книгою, що сидять на складених колодах, виконаних у типовій іконографічній манері, дерева та чагарники на другому плані подані як стилізація реалістичного пейзажу з використанням штрихування та форми кола в ролі модульного елемента. Враховуючи навчання С. Налепинської-Бойчук у Парижі та її досвід копіювання картин у Луврі, можна припустити, що крона дерева є стилізацією гілок у перспективі – з картин фламандських художників (Ян Брейгель Старший). На основі вцілілих екземплярів книжкових видань 1929 року Д. Маміна-Сибіряка, С. Васильченка, М. Гоголя, Л. Толстого, які ілюструвала та оформлювала С. Налепинська-Бойчук, можна простежити гармонійний стиль виконання графічних робіт, повну єдність у зображенні головних персонажів та навколишнього середовища, що довершено втілюють художній зміст літературного твору.

Підсумовуючи дослідження знакових уцілілих творів С. Налепинської-Бойчук, можна зробити висновок, що процес українського стилетворення у творчості художниці пройшов від етапу використання елементів різних стилів в одному зображенні (обкладинка до «Поезії» І. Манжури, ілюстрація до вірша «Мені тринадцятий минало» Т. Шевченка), через пошуки об'єднання стилів із використанням єдиного стилістичного модуля («На вакаціях») – до завершеного графічного стилю, який став основою розвитку сучасного українського графічного та книжкового мистецтва.

**Кукса Мар'яна Дмитрівна**

студентка (2) 6 курсу групи 22 Мг ДС

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

**Пашенко Ганна Вікторівна**

доцент кафедри дизайну середовища

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

## **ПЕРСПЕКТИВИ ЕКОДИЗАЙНУ ІНТЕР'ЄРУ В ГРОМАДСЬКИХ ЗАКЛАДАХ МІСТА**

У сучасному світі приставка «еко» – серед найбільш затребуваних: одні заклади використовують її з маркетинговою метою для залучення споживачів, інші акцентують увагу споживачів на використанні природних компонентів у виробництві, підкреслюючи їхній сприятливий екологічний вплив саме на споживача і навколишнє середовище. Головною метою дизайну інтер'єру є створення комфортного та здорового середовища проживання в приміщенні. Загальне створення житлового середовища в приміщенні реалізовується в основному через оздоблення інтер'єру. Тому екологічні питання також стали центром процесу дизайну інтер'єру. Це є однією з причин, які зумовили появу концепції екологічного дизайну інтер'єру.

Мета екодизайну – зробити середовище комфортним для людей, мінімалізувати його вплив на довкілля та його мешканців протягом усього життєвого циклу шляхом розробки кругової системи навколо нього. Це стосується інноваційних дизайнерських рішень як у продуктах, так і в послугах, які враховують весь життєвий цикл – від видобутку сировини до виробництва, розподілу та використання аж до переробки та утилізації. Мінімалізація забруднюючих речовин у період виробництва так само важлива, як і строк служби продукту. Тим не менше екодизайн – це гнучка концепція, яка ще розвивається та яку краще розглядати як підхід до дизайну, ніж лише як етикетку для екологічно чистих продуктів і матеріалів. У науковому аспекті екодизайн бере свій початок у біоніці та ергономіці. Перетворюючи існуючі природні форми, визначаючи критерії зручності використання, дизайнер створює продукт, який не лише імponує споживачеві, а й також є екологічним із точки зору матеріалів і компонентів, що використовуються у виробництві, враховуючи можливість його повторної переробки. Дизайн інтер'єру стосується не лише естетичної та функціональної привабливості, а й етичних проблем проживання людини на планеті Земля та наслідків для навколишнього середовища. Дизайнери повинні бути екологічно орієнтованими, що, на думку Всесвітньої комісії з навколишнього середовища та розвитку, означає «задовольняти потреби сьогодення без шкоди для здатності майбутніх поколінь задовольняти власні потреби». Екодизайн бере до уваги екологічну складову виробництва, споживання та утилізації продукції,



акцентуючи увагу при цьому на її ергономічності й естетичності. Таким чином, можна стверджувати, що екодизайн – це синтез художньо-проектної основи, науки та філософського осмислення глобальної проблеми.

Будучи важливою частиною будівлі, внутрішнє оздоблення потребує творчого дизайну, щоб відображати красу та здоров'я житлового простору. Якість дизайну внутрішнього оздоблення визначає художній образ і просторовий стиль приміщення, який матиме безпосередній вплив на зір, психологію та фізіологію людей. Красивий і здоровий дизайн може не лише принести радість і поліпшити настрій, а й загалом позитивно впливати на організм людини. Але також може задовольнити потреби людей і відповідати вимогам екологічного середовища проживання людей. Тому під час оформлення інтер'єру слід звертати увагу на екологічність будівництва.

Дизайнер інтер'єру пропонує поліпшити внутрішній простір за допомогою меблів, освітлення та кольорової палітри, дотримуючись стандартів безпеки і будівельних норм. Незважаючи на те, що дизайнери дотримуються суворих правил, щоб прикрасити простір, часом вони нехтують природним середовищем, обираючи матеріали, які є естетично привабливими, але шкідливими для навколишнього середовища. Проблема полягає в тому, що більшість дизайнерів інтер'єру не дотримується екологічних принципів і не враховує вплив своїх дій на навколишнє середовище. Важко проектувати екологічно, адже потрібно збалансувати багато вимог у дизайні, таких як функціональність, естетика, безпека та смаки клієнтів. Часто дизайнери використовують методи і матеріали, які шкодять планеті, хоча існують екологічні методи дизайну, які можуть принести користь навколишньому середовищу і водночас забезпечити красу простору.

Необхідно більше працювати над удосконаленням технологій проектування внутрішнього оздоблення та зменшенням рівня забруднення приміщень. Дуже важливо приділяти пильну увагу речам, які використовуються в дизайні інтер'єру. Фарба, меблі, килими та оббивка насправді дуже сильно впливають на якість повітря в приміщенні та на стан здоров'я людей у ньому. Існує багато прикладів екодизайну в усіх видах споживчих товарів, таких як біорозкладні меблі, екологічні фарби на водній основі, дерев'яні склянки та годинники, бамбукові зубні щітки, багаторазові кавові чашки. Межі застосування екодизайну в проектуванні дуже широкі: від використання поновлюваних та перероблених будівельних матеріалів, купівлі уживаних меблів – до оптимізації систем енергоефективності для контролю температури та освітлення. Екодизайн пропонує інтелектуальні та інноваційні дизайнерські рішення, застосування яких безпечно для навколишнього середовища, а оформлені з їхнім застосуванням інтер'єри довше служать і мають чудовий вигляд.

### **Література**

1. Гражина Пілатович. Екоінтер'єри: посібник із екологічно свідомого дизайну інтер'єру. 1995.
2. Девід У. О. Природа дизайну: екологія, культура та людські наміри. 2002.
3. Істомін Б. С., Гараєв Н. А., Барабаєва Т. А. Екологія в будівництві.
4. Пітер Бьюкенен. Десять відтінків зеленого. 2000.

**Кучеренко Анжеліка Сергіївна**  
студентка 6 курсу спеціальності  
023 «Образотворче мистецтво, декоративне  
мистецтво, реставрація» факультету  
декоративно-прикладного мистецтва  
Київської державної академії  
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну  
імені Михайла Бойчука

## **НАРОДНИЙ НАСТІННИЙ РОЗПИС ПОДІЛЛЯ ЯК ДЖЕРЕЛО ТВОРЧОСТІ В СУЧАСНІЙ КЕРАМІЦІ**

Використання елементів історичної художньої спадщини Поділля у сучасній кераміці є важливим аспектом вивчення та збереження культурних коренів регіону. Поділля як один із наймальовничіших та історично насичених регіонів України має багатий спектр традиційного народного мистецтва, зокрема унікальний народний настінний розпис. Ця стародавня мистецька техніка є частиною культурного спадку і відображає багатий історичний досвід, вірування, ідентичність та естетичні цінності місцевого населення.

Сучасна художня кераміка як вид мистецтва відкриває широкі можливості для інтерпретації та відтворення традиційних елементів народного розпису Поділля в новому контексті. Митець, працюючи з глиною, має змогу відновити і переосмислити стародавні орнаменти, малюнки та кольорову палітру, створюючи твори мистецтва, які відображають дух та історію регіону. Художня кераміка в такому випадку є не лише творчим процесом, а й слугує засобом збереження і розкриття історичної спадщини Поділля для ширшого загалу та наступних поколінь [3].

Виникнення керамічних світильників пов'язане з виникненням самої кераміки. Перші керамічні вироби, такі як горщики та посуд, були створені приблизно 25 000 років тому. Люди швидко зрозуміли, що глина може бути використана для створення предметів освітлення. Перші керамічні світильники були простими глиняними посудинами з отвором для свічки або олії. Вони використовувалися в різних культурах, включаючи Давню Грецію та Рим. Ці світильники часто мали велику декоративну цінність.

З винайденням електрики у XIX столітті керамічні світильники отримали нове життя. Тепер їх можна було використовувати для оздоблення джерел електричного світла, а не лише для свічок чи олії. Це відкрило безмежні можливості для дизайну та функціональності керамічних світильників.

Кераміка була популярним матеріалом для виготовлення світильників XIX століття. Вони могли бути глазурованими або неглазурованими, прикрашеними різними візерунками, рельєфами або розписами. Світильники мали різні форми, включаючи світильники зі свічками, лампи та бра.

У різних країнах та регіонах вироблялися керамічні світильники з власними унікальними характеристиками та стилями. Наприклад, керамічні світильники із Севрської фарфорової фабрики у Франції мали вишуканий дизайн та були популярні серед аристократів.

Нині керамічні світильники залишаються актуальними та використовуються як удосконалений декоративний елемент для освітлення приміщень.

Сучасні майстри, які створюють керамічні світильники, поєднують традиційні методи обробки глини з дизайнерськими і технологічними інноваціями. Вони створюють прекрасні унікальні світильники, які можуть виражати індивідуальний стиль та характер митця, серед них виділяються такі майстри: Ела Мелін – шведська майстриня, яка спеціалізується на створенні керамічних світильників усучасному стилі; Гелен Леві – американська майстриня, відома своїми унікальними та живописними керамічними світильниками; новозеландський майстер Гідон Бінг; данська майстриня Стін Дулонг. Вони поєднують майстерність, креативність та інновації, щоб створити унікальні предмети інтер'єру, які можуть прикрасити будь-яке приміщення.

Висновок. Використання елементів історичної художньої спадщини Поділля в сучасній кераміці є важливим аспектом для збереження та вивчення культурних коренів цього регіону.

Керамічні світильники мають довгий історичний шлях розвитку: від свічок та олій у глиняній посудині – до сучасних дизайнерських та функціональних об'єктів, які мають високу декоративну цінність. Майстри сучасної кераміки з усього світу поєднують традиційні методи з інноваціями, створюючи вражаючі твори мистецтва.

### **Література**

1. Босик З. Нематеріальна культурна спадщина України в контексті суспільного розвитку та культурної політики держави. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2015. № 2. С. 35–39.
2. Гузій О. М. Український народний розпис. К.: Видавництво Києво-Могилянської академії, 2008.
3. Косміна Т. В. Сільське житло Поділля. Кінець XIX–XX ст. Історико-етнографічне дослідження. К.: Наукова думка, 1980. 192 с.
4. Морозова Н. О. Сучасні тренди в дизайні кераміки. К.: Дизайн-Книга, 2015.

УДК 374.013.83

**Ліманська Вероніка Олександрівна**  
магістрантка 2 курсу Київської державної  
академії декоративно-прикладного мистецтва і  
дизайну імені Михайла Бойчука  
limnika@ukr.net

**Кравченко Олег Вадимович**  
кандидат архітектури, доцент кафедри  
графічного дизайну Київської державної академії  
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну  
імені Михайла Бойчука

## СИМВОЛІЗМ У ФІРМОВОМУ СТИЛІ

**Анотація.** Автор аналізує використання символізму у фірмовому стилі і те, як з його допомогою власник бренду комунікує із суспільством. Розглянуто поняття «логотип» і «стилізація».

**Ключові слова:** дизайн; символізм; графічні елементи; фірмовий стиль.

**Вступ.** Фірмовий стиль є невід'ємною частиною нашого сучасного життя. З його допомогою фірми або організації представляють себе суспільству та рекламують свій товар або послугу. За допомогою фірмового стилю можна чітко визначити, чим займається компанія та ідентифікувати її на ринку.

Одним із головних завдань фірмового стилю є передача певного швидкого і лаконічного повідомлення глядачеві. Саме в цьому випадку можна говорити про те, що фірмовий стиль є, по суті, сучасним носієм знаків і символів, яскравим прикладом того, як старіші поняття набувають нового сенсу в сучасному суспільстві.

**Актуальність теми** полягає в тому, що дизайнер під час розробки фірмового стилю має досконало розуміти те, як людиною сприйматиметься той чи інший знак і яке повідомлення за допомогою символіки він доносить.

**Метою дослідження** є визначення основних принципів використання символіки і символізму у фірмовому стилі та взаємодія з його допомогою із соціумом. Щоб зрозуміти концепцію цього, потрібно дослідити різноманітні історичні джерела першочергового виникнення фірмового стилю, його історію та розвиток, а також проаналізувати сучасні приклади та концепції фірмового стилю.

**Результати дослідження.** Фірмовий стиль – це візитна картка будь-якої компанії. За ним люди впізнають фірму та запам'ятовують її. Найчастіше фірмовий логотип уособлює назву компанії або те, чим компанія займається, які саме послуги вона надає.

Фірмовий стиль є яскравим прикладом того, як у сучасному світі

використовуються символічне зображення та інтерпретація реальних речей або почуттів за допомогою знаків, символів та спрощення. Фірмові логотипи можуть варіюватися від реалізму до абстрактних форм та фігур. Це залежить від багатьох факторів. Наприклад – чим саме займається компанія, яка загальна стилістика, на який стиль вона покладається – сучасний чи більш старий.

Сучасні тенденції в оформленні фірмового стилю зазвичай полягають у максимальному спрощенні та зведенні зображення до образів. За правильного використання в такий спосіб можна показати набагато більше, ніж за допомогою реалістичного зображення. Це пов'язано з тим, що чим менше промальований знак, тим більше люди починають самостійно формувати свої враження про нього.

Під час створення фірмового стилю важливо зробити його знак таким, щоб він був упізнаваним, ніс у собі коректну та правильну інформацію, адже неправильно розроблений символ може сильно вплинути на сприйняття його людиною. Відомо багато випадків, коли в логотипі використовувалася некоректна символіка або та, яка своїми якостями та значенням створювала хибне враження про нього. Крім того, додаткові елементи або неправильно створений загальний образ могли заплутати людей, які дивилися на нього.

Найбільш використовуваним способом передачі інформації в логотипі є спрощення реальних та існуючих предметів. Для прикладу можна взяти знак багатьох кав'ярень, де зображене в різноманітному способі спрощення кавове зерно. Воно вже само собою уособлює кавоваріння та є саме його символом. По ньому люди одразу розуміють, який вид послуг надається у цьому місці. Те саме можна сказати і про бібліотеку. Її символом є книга. Звісно, книга може бути зображена в різному вигляді і в різних стилях, але вона залишається саме тим знаком, який уособлює цей культурно-освітній заклад.

Не слід забувати, що існують також абстрактні поняття, які використовуються під час створення фірмового стилю. Так, наприклад, використання серця чи будь-яких інших символів, що позначають добро та милосердя, можуть свідчити про те, що фірма чи компанія займаються допомогою людям. Ці символи є частим атрибутом волонтерських організацій чи організацій з охорони здоров'я. Серце в своєму загальному розумінні може також означати конкретно послугу романтичного характеру, розраховану на закохані пари.

Сучасна історія фірмового стилю не дуже давня. Звісно, поняття ідентифікації бренда можна спостерігати і в давніші часи, але саме запатентованість товарного знака та використання загальних концепцій фірмового стилю з'явилося не так давно.

Одним із найвідоміших прототипів фірмового стилю можна вважати герби. За допомогою гербів заможні і не дуже родини позначали свою приналежність одна до одної. Герб указував на те, до якої сім'ї належить людина або якій сім'ї підпорядковується. Гербами позначалися також речі вжитку або предмети, які були створені силами цієї сім'ї, якщо вона володіла виробництвом. По суті,

якщо матеріал давав змогу закарбувати на собі герб, це можна було вважати брендуванням речей того часу.

Слід зазначити, що існувало безліч варіацій зображень на гербах. Значення символіки на них варіювалося від місця проживання власників або епохи, в яку розроблено герб. Це пояснюється цілком реальним сприйняттям навколишнього світу. Люди наділяли символи на гербах певним значенням залежно від того, якими характеристиками ці образи володіли в реальності.

Так, наприклад, на гербах часто зображали левів, биків, корони та сонце. Ці зображення були, по суті, характеристикою сім'ї, ознакою того, як вона хотіла представити себе в суспільстві. Що дуже наочно засвідчує, що в сучасному суспільстві дизайнери та власники компаній, створюючи фірмові стилі, керуються приблизно тими самими підходами, хоча й мають ширші можливості, адже не обмежені певними соціальними та правовими нормами, яких їхні попередники мали дотримуватися в давні часи.

На даний момент яскравим прикладом гербів як фірмового стилю можна вважати герби і прапори країн. Звісно, називати державні символи, так би мовити, фірмовим стилем не зовсім коректно, але вони мають дещо схожі характеристики і призначення. Адже герб, як і логотип, наноситься на предмети, аби вказати, що власник цих предметів або сам предмет походить із конкретної країни. Так само працюють і основні кольори, в яких виконана колористика речі. Хоча варто зауважити, що багато країн мають однакову палітру кольорів, тому ці кольори часом можуть сприйматися неправильно.

Враховуючи аналогію, можна розглядати окремі елементи символіки країни за їх значенням, адже вони також містять у собі певну важливу інформацію та представляють країну для зовнішнього світу. Візьмемо для прикладу Україну, головними символами якої є прапор і герб. Прапор має синьо-жовтий колір і символізує чисте небо та пшеничне поле, які свідчать про великий аграрний потенціал країни. Про значення тризуба вчені єдиної думки не мають, але він став символом тривалого розвитку і незламності українського народу. До того ж у самій формі герба зашифровано слово «Воля».

Отже, зважаючи на вищенаведене дослідження, можна зазначити, що хоч часи змінилися і поняття фірмового стилю набуло ширшого значення, люди досі використовують його прототип у сучасному світі. Як колись із гербами, у фірмовому стилі люди намагаються досягти найбільшої інформативності за допомогою найменшої кількості знаків. А головну його концепцію поміщають у логотип.

Логотип є найважливішою частиною фірмового стилю. По суті, на ньому будується весь дизайн та айдентика. Це ключова частина. Також він є, так би мовити, обличчям компанії, за яким із самого початку йде аналіз та сприйняття всього фірмового стилю. Логотип має бути максимально спрощеним для зручності сприйняття його глядачем, тому під час його розробки вкрай важливо дотримуватися певних правил. Ці правила прямо поєднані зі значенням символізму.

Логотип має бути впізнаваним незалежно від того, на яку поверхню його нанесено та як би не змінювалися деякі його конструкції. Але слід зауважити, що основа логотипа ніколи не повинна змінюватися. Він має бути сталим. Основне, що можна змінити, – це колір та загальне компонування базових елементів логотипа, таких як фірмовий знак і назва компанії, якщо вона присутня в логотипі. А кардинальна зміна може повністю переробити логотип порівняно з першочерговим задумом.

Використання символіки та символічного значення можна чітко спостерігати в дуже багатьох фірмових стилях. Інколи стиль створюється прямолінійним, тобто людина сприймає знак таким, яким він є, яким його зобразили, оскільки компанія прямо дає зрозуміти, чим вона займається. Яскравими прикладами такого прямого значення символіки у фірмовому стилі можна вважати логотип ютуба. На ньому зображено червоний прямокутник із білим трикутником у центрі. За цим логотипом можна одразу зрозуміти, що він є символом відео. Червоний прямокутник – екран, білий трикутник – кнопка Play. Це досить прямий символізм із використанням образу реальної дії, яку виконує людина в цьому додатку.

Також яскравим прикладом є логотип месенджера WhatsApp, на якому зображено діалогову плашку, а також символ телефону, який уособлює дзвінки. Таким чином, бачачи логотип, споживач одразу розуміє чітко призначення цього додатка. Слід зауважити, що такий символізм у цих прикладах бере свій початок безпосередньо від дії, яку виконує те, для чого логотип створений. Тобто в них немає чіткої прив'язки до назви, адже навіть назва сама по собі також прямолінійно пов'язана з функціями.

Прикладом такого типу логотипів, але які водночас базуються саме на назві організації, можна вважати логотип волонтерського фонду «Крила фенікса», засновану на початку російсько-української війни в 2014 році (Рис.1). Це волонтерська організація, яка допомагає військовим в Україні. Звісно, назва побудована на образному символізмі, що стосується роду занять організації, але саме на нього спирається образ логотипа, а саме фенікс. До того ж на логотипі присутній один з основних символів України – герб.



*Рисунок 1. Логотип організації «Крила фенікса».*

Розглядаючи використання цього логотипа як окремого зразка символізму у фірмовому стилі, потрібно з'ясувати, з чого він складається. Основою є птах фенікс. Фенікс – це міфологічна істота, яка постає з попелу у вогні. Проводячи аналогію із сучасними реаліями та Україною, можна вважати що цей фенікс уособлює в собі Україну загалом та її армію зокрема, коли, спалена вогнем, вона постає з попелу. Кольори навмисно підібрані так, щоб нагадували вогонь. Своїми крилами птах обіймає герб, що також символізує Україну. За допомогою цього короткого аналізу можна зрозуміти взаємодію сприйняття суспільством символіки і образності подачі інформації за допомогою простих зображень і знаків.

Але дуже часто можна побачити, що фірмові логотипи на перший погляд не відповідають назві чи роду діяльності компанії. Зазвичай це стосується досить абстрактних композицій із геометричних фігур. У цій ситуації дизайнер вкладає в зображення певний сенс, але не робить його прямолінійним, а завуальовує під інші образи та розуміння.

Як приклад можна взяти логотип волонтерської організації «Повернись живим». На самому початку її створення логотип мав досить просте зображення щита із серцем і двома стрічками синього та жовтого кольорів. Але після ребрендингу дизайнери поєднали між собою приховане і доволі явне значення символіки. З прямого значення на логотипі зображене серце як основний символ доброчесності та допомоги, а от роль прихованих символів відіграють прості лінії та порожні проміжки, адже навіть відсутність фігури може мати певний символічний сенс.

«Потрібно було підкреслити аполітичність, прозорість та чесність фонду. Щоб кольори та стилістика не асоціювалися з іншими фондами, а також політичними партіями або брендами. Адже на той момент волонтери мали від населення серйозну довіру і багато політичних сил були зацікавлені “примазатись” до того руху» (Олег Кравчук) [6].

Специфіка створення логотипів для фірмового стилю полягає в обмеженості деяких технік та загальної форми подачі. Графічний дизайн не сприймався суспільством як мистецтво і те, що повинно мати глибокий сенс через його простоту. Логотип не може мати багато кольорів або деталей, він розрахований на багатофункціональність і на те, що його буде розміщено на різноманітних поверхнях різного кольору, а також у різних розмірах. Тобто він не може засвідчити майстерність автора у володінні різноманітними художніми навичками, але може продемонструвати майстерність дизайнера у відображенні великої кількості інформації за допомогою мінімалізму та спрощення.

Складність дизайну логотипа полягає в тому, щоб, не використовуючи відомі нам художні прийоми, створити такий логотип, який би зміг проінформувати глядача. У художників, які працюють у більш реалістичному жанрі, для цього є гра світла і тіні, композиційні рішення, деталізованість, емоційне перенесення, композиційна побудова. У творців логотипів цих інструментів практично немає. Звісно, колір важливий, але він має бути чітким та без ускладнень тону. Композиція також зазвичай є доволі прямою – без перспективи та важких переходів.

Саме тому основним способом створення логотипа є стилізація. Стилiзація –



це, так би мовити, спрощення реальності. На цій системі будується також символізм, адже, по суті, символи – це спрощене зображення. Таким чином, ґрунтуючись лише на цій характеристиці логотипа та символу, можна вважати їх практично тотожними поняттями.

Так само, як і відома нам орнаментна символіка, знаки в логотипі можуть стилізуватися по-різному. Залежно від ситуації та варіативності спрощення може бути як більш декоративним, коли зберігається загальний дизайн речі або предмета, який став першоджерелом, так і абстрактним, коли всі елементи замінюються на основну конструктивну побудову з геометричних фігур.

У період появи перших фірмових знаків і логотипів спостерігалася більш реалістична стилізація, коли автори намагалися зберегти як загальну форму, так і вигляд зображуваного, практично не змінюючи його. Звісно, зображення були не реалістичними, але все ж наближеними до цього і періодично мали досить велику кількість деталей. Нині ж, спираючись на основне завдання, а саме швидке привернення уваги та передачу інформації, перевагу надають саме абстрактним зображенням. Абстракція ще не означає повний відхід від реальності, якщо, звісно, це не є першочерговим задумом. Зазвичай людина може провести аналогію між зображувальною фігурою і тим, що вона може побачити в реальності.

Таке можна було спостерігати і в народній орнаментіці, в якій дуже багато чого залежало від матеріалу нанесення. Наприклад, на вишивці хрестиком усі фігури мають, так би мовити, піксельне зображення, яке складається з маленьких квадратиків. У цьому випадку практично неможливо зробити плавну лінію і переходи зі складною конструкцією. Натомість вишивка простими лініями дає змогу зобразити предмет практично таким, яким його бачили люди або яким вони його могли собі уявляти, без перенесення уявлень на геометричні фігури.

Як ще один спосіб передачі інформації про місце заснування фірми чи організації може бути використана народна символіка, яка зустрічається в творчості цієї країни. Це може бути орнаментика з вишивки чи розпису, яка додається як допоміжний або основний елемент. У даному випадку символіка відіграє в логотипі подвійний сенс:

– якщо знаки підібрані правильно і співвідносяться з організацією, ці символи ілюструють заняття компанії так, як би це робили сучасні знаки, адже вони перебирають на себе їхню роль;

– знаки символізують приналежність фірми до певної культури. Контекст може бути різним. Це може бути як те, що фірма займається популяризацією культури, так і те, що вона хоче наголосити на своїй приналежності до певної країни.

Логотипи з такими додатковими орнаментальними елементами можуть стати цікавим дизайнерським рішенням і дуже часто, якщо культура є загальновідомою, привернути увагу закордонного глядача або ж зацікавити його у вивченні країни походження фірми. Таким чином, логотип із застосуванням символів і значень орнаменту за допомогою певного емоційного колориту істотно впливає на формування візуальної ідентифікації бренда [4].

Під час розробки власного фірмового стилю не варто забувати про

різноманітність сприйняття того чи іншого символу в різних культурах. Релігія, спосіб життя, навколишнє середовище – усе це впливає на формування світогляду. Таким чином, деякі речі можуть сприйматися по-різному. Те саме стосується кольорів. Звісно, на даний момент у сучасному світі відкривається безліч можливостей для використання кольорів не за їхнім символічним призначенням, а, швидше, за естетичним виглядом, але якщо дизайнер хоче взяти до уваги саме значення, він мусить добре проаналізувати те, для чого і де саме він використовуватиме свій товарний знак.

Наприклад, у загальному розумінні зелений колір – це колір природи, який символізує здоров'я та рослинність. Саме тому дуже часто його можна побачити на логотипах, пов'язаних з екопродукцією, продукцією рослинного виробництва, а також захистом природи і загалом з організаціями, пов'язаними з природою. Побачивши зелений колір, людина підсвідомо одразу сприйматиме його як щось пов'язане з природою, навіть для початку не звернувши увагу на загальний малюнок логотипа або знака. Це, до речі, є вагомою причиною приділити окреме дослідження вибору кольору, адже людина спершу звертає увагу саме на нього, а вже потім на деталі.

Навряд чи можна побачити логотип природоохоронної організації в червоних або чорних кольорах, якщо це не зумовлено певними ситуаціями, як, наприклад, логотип зооохоронної організації «Всесвітній фонд природи», основним символом якої є панда, яка забарвлена в чорний і білий кольори. В такому випадку ці кольорові поєднання є доцільними під час їх використання саме для цього типу фірмового стилю.

Як було сказано вище, інколи сприйняття кольору і те, що він символізує, може відрізнятись залежно від культури та країни походження. Чорний має значення темного і трагічного. Це колір, так би мовити, смерті, якщо брати його первісне значення, наприклад, у європейській культурі. Білий колір – це колір чистоти, невинності та божественності. Цей колір досить нейтральний і насправді не так часто використовується під час розробки логотипів, адже є специфічним для розміщення на різноманітних поверхнях. Зазвичай білий колір використовують як допоміжний, коли логотип потрібно помістити на темний відтінок. Але якщо взяти, наприклад, африканські країни чи країни Сходу, то білий колір для них означає колір трауру, колір, який символізує смерть. Тобто абсолютно протилежне значення, ніж те, яке притаманне європейським країнам. Причому кольором подружжя вважається червоний, саме тому їхній традиційний весільний одяг фарбується саме в нього.

Те саме стосується і певних знаків. Те, що для нас означає одне, для іншої культури може значити абсолютно інше. Наприклад, у фірмовому стилі компаній, які займаються виробництвом та продажем м'яса, інколи можна побачити стилізоване зображення корови. Але, наприклад, в Індії такий логотип чи товарний знак був би абсолютно неприпустимим, адже корови у цій країні є священними тваринами. Для індійців було б величезним гріхом як їсти коров'яче м'ясо, так і позначати їхнім зображенням м'ясні магазини.

Цей простий приклад свідчить про те, що під час розробки логотипа для певного регіону потрібно також дослідити його культуру та звичаї, розуміти, що означає той чи інший знак чи колір, щоб під час розробки не помилитися зі значенням. Важливо зрозуміти, як той чи інший символ психологічно та емоційно сприймається людиною, які кольори якнайкраще символізують фірму чи організацію і на базі цього розробляти айдентику.

Висновки. Айдентика фірмового стилю багато в чому покладається на сприйняття суспільством тих чи інших знаків і символів. Від прийняття залежить і враження спостерігача. Тобто під час розробки власного дизайну слід враховувати те, як він сприйматиметься суспільством та які емоції викличе, яку інформацію доноситиме до нього.

Під час роботи над дослідженням нами було проаналізовано як приклади більш давніх варіантів фірмового стилю та його розвитку, так і сучасні його аналоги. Встановлено, що хоч стилістика та спосіб подачі інформації дуже сильно змінилися, але основна концепція залишається незмінною. До того ж дуже багато знаків та символів і досі несуть у собі ту саму інформацію, що й століття до цього. Звідси можна зробити висновок, що уявлення про світ зберігаються і передаються від покоління до покоління. Також сприйняття залишається доволі сталим, хоча існують випадки зміни розуміння через певні відмінності в культурі та соціальному устрої.

Отже, дослідження впливу людської свідомості на сприйняття символіки знаків значно полегшить, а також поліпшить розробку власного фірмового стилю в майбутніх проектах.

### **Література**

1. Бобровський І. В. Проектно-художній образ як категорія дизайну : Збірник матеріалів Міжнародних науково-методичних конференцій «Педагогічні аспекти підготовки викладачів з візуального мистецтва та дизайну: сучасність і перспективи» та «Актуальні питання мистецтвознавства: виклики XXI століття». Харків, 9–12 жовтня 2017 року. С. 123–124.
2. Гальчинська О. С. Дизайн-проекування основних компонентів айдентики бренду [Текст] // Графічний дизайн в інформаційному та візуальному просторі : монографія / за заг. ред. М. В. Колосніченко. К.: КНУТД, 2022. С. 149–169.
3. Дубрівна Антоніна. Абстракція як концепт художньої практики. Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми сучасного дизайну». С. 39–42.
4. Оганесян С. В. Знак і символ у візуальній ідентифікації бренду. Дис. ... д-ра філософії. КНУТД. К., 2023. С. 161.
5. Починок П. Кольорова символіка у народному мистецтві в контексті формування концепції українського етнодизайну. Збірник наукових праць науково-творчого товариства студентів та молодих науковців 2021 р. С. 53–55.
6. Як робили айдентику фонду «Повернись живим». [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://ain.ua/2022/11/11/ajdentyka-fondu-povernys-zhyvym/>

**Мазов Андрій Андрійович**

аспірант 1 курсу Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, викладач циклової комісії образотворчого мистецтва і дизайну Фахового коледжу «Універсум» Київського університету імені Бориса Грінченка

## **ВПЛИВ ГРАФІТІ КІНЦЯ ХХ СТОЛІТТЯ НА ФОРМУВАННЯ СУЧАСНОГО 3D-МУРАЛІЗМУ**

**Ключові слова:** графіті; 3D; муралізм; стритарт; сучасне мистецтво.

## **THE INFLUENCE OF GRAFFITI OF THE LATE TWENTIETH CENTURY ON THE FORMATION OF MODERN 3D MURALISM**

**Keywords:** graffiti; 3D; muralism; street art; contemporary art.

Більшість сучасних мистецтвознавців шукає витoki графітіарту ще в епосі палеоліту, коли первісні люди малювали тварин та графічні знаки на стінах печер. Так, у дисертації Ю. Шеменьової «Мурали України у світовому стритарті: формотворення, пластичне моделювання, художньо-образні особливості» (2021) дослідниця висвітлює ряд теорій становлення світового графітіарту, спираючись на перші палеолітичні малюнки [13]. Принагідно варто згадати й працю В. Корнієнка «Визначення за графіті образів святих на хорах» (2013), де науковець прирівнює перші графіті до написів на стінах соборів [9].

Однак сучасне графіті виникло не в затишних стінах церков, не в колекціях чи галереях, а радше в окремих громадах. Нині більшість вуличних художників черпає натхнення з історії мистецтва, але не можна стверджувати, що графіті виникли з будь-якої подібної типології. Сучасний графітіарт з'явився як форма міської комунікації, яка створила власні соціальні мережі. Так, графіті виникло як абсолютно новий і незалежний вид мистецтва, заснований на унікальній естетиці та стилі художника, де мова йшла про художників і вуличну спільноту. Вже на початку 30-х років ХХ ст. в США їх полотном стали стіни, вагони, огорожі, дороги та навіть смітники. Графіті-малюнки, поширені в той час, передбачали використання аерозольної фарби чи маркерів, що стало синонімом особливої естетики, у якій використовувалися сміливі кольори, абстрактні написи та зображення героїв мультфільмів. Історично вуличне мистецтво розглядалося як незаконна практика, але поступово почало розвиватися як форма творчого самовираження, що потрапила у світову артіндустрію [8].

Художники та дослідники стритарту Роджер Гастман і Калєб Нілон називають графіті «рок-н-ролом візуального мистецтва». У 60-ті роки ХХ століття осередком

першого масового руху графіті стала Філадельфія, але справжній бум переживав Нью-Йорк у 1970-х роках. Саме нью-йоркська молодь розвинула графіті до рівня мистецької форми, яка за тридцять років еволюціонувала від примітивних автографів до муралів на стінах багатоповерхівок [3].

Швидке поширення однотипних написів спонукало амбіційних художників шукати індивідуальний стиль. Таким чином у 80-ті роки ХХ ст. з'являються вже впізнавані чоловічки Кіта Гарінга, мітки SAMO Жана-Мішеля Баскія і написи Рене Монкади. Найвинахідливіші художники стали впроваджувати у шрифтові композиції графічні деталі у вигляді штрихів, кіл, зірок та інших подібних елементів, намагалися експериментувати з товщиною ліній, стилем та кольором написів. Нові практики швидко підхоплювали новачки, так почалася еволюція стилів. Художник із Філадельфії на псевдо Topcat126 заснував стиль під назвою «Broadway», а незабаром також з'явився «Block Busters», характерною рисою якого стали написи з використанням величезних нахилених літер. Райтер на псевдо PHASE 2 пізніше розробив стиль «Softie Letters», більше відомий як «Bubble Letters». «Bubble Letters» і так званий «бродвейський стиль» були основою багатьох стилів. Невдовзі стрілки, завитки з'єднання та інші елементи прикрасили літери. Ці доповнення набували дедалі складнішого вигляду і стали основою для написання стилів, які часто називають механічними, або дикими. Поєднання роботи райтера PHASE 2 та конкуренції з боку інших майстрів стилю, таких як RIFF 170 та PEL, сприяло розвитку нової стилістики. Зокрема такі майстри, як FLINT 707 і PISTOL зробили значний внесок у розробку тривимірного напису, додавши ефект глибини в зображення, який став стандартом для наступних поколінь [8].

Ще з 1970-х років «слухняних» графіті-художників почали запрошувати співпрацювати з галереями, комерційними організаціями та місцевою владою. Це привело до відкриття у 1973 році першої в світі галереї графіті, а у 1980-х роках – виходу документального фільму «Style Wars», присвяченого цій субкультурі. Відтоді про «графіті» почали писати в мистецьких журналах. Тому в субкультуру почали приходити професійні художники. Саме цей період вважається перехідним від графіті, яким просто позначали територію, до стритарту – різновиду вуличного образотворчого мистецтва, який передбачає смислове навантаження, естетику і певний інформаційний посил [8].

Так, у 1980-90-х роках вуличні художники почали експериментувати з техніками, які давали їм змогу створювати реалістичні 3D-ілюзії. Ці методи включали використання примусової перспективи та анаморфічного малювання для створення враження, ніби твір мистецтва вискакує зі стіни чи землі.

Історію вуличного живопису можна простежити ще з XVI століття, коли італійські художники епохи Відродження створювали масштабні зображення образів Мадонни (Св. Марії) в громадських місцях. Італійські художники-бродяги прибували до міст, щоб малювати релігійні картини просто на землі чи на вимощених площах, використовуючи крейду, цеглу, деревне вугілля

та кольорове каміння як засіб образотворчості. В Італії такі зображення називають «мадонарі», маючи на увазі вуличні малюнки з використанням анаморфозу, які виглядають об'ємними лише з певної точки зору. Однак згадане позначення анаморфних малюнків досить спірне, оскільки спочатку підходить лише для плоских зображень на асфальті [6].

Паралельно із цією традицією в середині XIX ст. у Лондоні (Англія) почали з'являтися художники з бруківки. Цих митців називали «скріверами» – терміном, що стосується письмових повідомлень, які супроводжували їхні роботи [6].

Однак лише наприкінці XX століття ця форма мистецтва по-справжньому перетворилася на сучасний 3D-арт. Одним із піонерів 3D-живопису був американський художник Курт Веннер, який у 1986 році започаткував перший фестиваль мистецтва тротуарів у США. Він назвав його «Madonnari» (мадонарі) за італійською назвою художників з тротуарів. Протягом наступного десятиліття він навчив своїх студентів створювати художні картини на тротуарах. У власному прагненні створити класицизм нового часу Курт Веннер спритно перетворив класицизм епохи Відродження на 3D-арт. Подібні прийоми використовує і британський художник Джуліан Бівер, однак він працює лише крейдою [2].

Едгар Мюллер та Манфред Стадер – німецька стритарт-команда, більшість робіт якої – це 3D-анаморфізм. Обидва художники створюють традиційні графіті, які в деталях імітують мистецтво епохи Ренесансу та бароко. Використання реалізму як основного жанру дає їм неймовірну перевагу під час створення 3D-картин [5].

Daim – графіті-райтер із Німеччини, який створює типові роботи в стилі 3D. Особливість його авторського почерку в тому, що всі літери він зображує в тривимірному просторі. Відповідно до цього складається враження, що кожна грань можна взяти в руки і відчутти її форму [1].

У даному контексті варто згадати й португальського художника Мануеля де Рити, відомого як Peeta. Він експериментує з органічними візерунками та лейтерінгом, що дає його творам дивовижну достовірність. Втручаючись у навколишній простір, вони повністю його трансформують, створюючи ілюзорну картину іншої реальності та змінюючи звичне сприйняття речей [4].

Український райтер Алекс Максіов – один із перших вуличних художників, які почали створювати 3D-картини на території нашої держави. Відомі його 3D-мурали «Свобода» за адресою: вул. І. Франка, 12 (м. Київ) та «Лялька-мотанка» на стіні дитячого будинку № 13 по вул. Вигодна, 20 (м. Лодзь, Польща) [10, 12].

У даному контексті варто згадати й роботи таких митців, як О. Приймак (O. Prime) та А. Мазов (Didroy), які в складі однієї з перших комерційних стріт-арткомпаній в Україні «Wall Street» брали участь у створенні виставки 3D-живопису, що вперше експонувалась у ТРЦ Dream Town (м. Київ) 2013 року.

Варто зазначити, що більшість вищезгаданих митців є вихідцями з субкультури «графіті», які зробили значний внесок у розвиток стилю 3D. Тому незалежно від того, яка фарба, аерозолі чи інші матеріали використовувалися

та де саме знаходиться робота – на стінах чи на дорозі, – 3D-графіті залишається унікальним форматом зображення, який щодня розвивається та змінюється. Найкращі сучасні митці створюють неймовірні роботи, які дають змогу поглянути на графіті як на складне та багатогранне мистецтво, а не як на стереотипний вандалізм.

### **Література**

1. Daim Style. URL: <https://realswifty.blogspot.com/2013/10/daim-style-3d.html>. (Дата звернення: 10.10.2023 р.).
2. KURT WENNER & The History of 3D Street Art. URL: <https://kurtwenner.com/history-of-3d-street-art/>. (Дата звернення: 12.10.2023 р.).
3. Neelon C. The history of American graffiti. Harper Design. 2011. 400 p.
4. Peeta, graffiti and spatial illusion. URL: <https://pragmatika.media/en/peeta-graffiti-i-prostranstvennaja-illuzija/>. (Дата звернення: 15.10.2023 р.).
5. Popularity in Brand Advertising. URL: <https://wetalkchalk.com/the-evolution-of-3d-street-painting-a-history-and-analysis-of-its-enduring-popularity-in-brand-advertising/#:~:text=The%20history%20of%203D%20street,what%20we%20know%20it%20today>. (Дата звернення: 15.10.2023 р.).
6. Step into 3D street art. URL: <https://www.widewalls.ch/magazine/forms-of-3d-street-art>. (Дата звернення: 10.10.2023 р.).
7. Арт-туризм: ідемо дивитись 3D малюнки на асфальті. URL: <https://travel.tochka.net/ua/7545-art-turizm-edem-smotret-3d-risunki-na-asfalte/>. (Дата звернення: 10.10.2023 р.).
8. Історія світового стріт-арту: від розмітки території бандами до вуличного мистецтва. URL: <https://designtalk.club/istoriya-svitovogo-strit-artu-vid-rozmitkutyteriyi-bandamy-do-zarodzhennya/>. (Дата звернення: 19.10.2023 р.).
9. Корнієнко В. Визначення за графіті образів святих на хорах. Пам'ятки України. 2013. № 3. С. 2–7.
10. Лерос Г. Kyiv Street Art 2010–2017. Львів: «ВСЛ», 2018. 300 с.
11. Тривимірні графіті Odeith: стрибок зі стіни. URL: [https://www.bbc.com/ukrainian/multimedia\\_russian/2014/12/141218\\_ru\\_3d\\_art\\_gallery](https://www.bbc.com/ukrainian/multimedia_russian/2014/12/141218_ru_3d_art_gallery). (Дата звернення: 12.10.2023 р.).
12. Художник з України створив у Лодзі на знак подяки мурал. URL: <https://naszwybir.pl/maksiov-lodz/>. (Дата звернення: 12.10.2023 р.).
13. Шеменьова Ю. Мурали України у світовому стріт-арті: формотворення, пластичне моделювання, художньо-образні особливості. НАККІМ. К., 2021. 437 с.

**Мегалатій Вікторія**

магістрантка факультету декоративно-прикладного мистецтва Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

**Дяченко Алла**

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри промислового дизайну і комп'ютерних технологій, декан факультету декоративно-прикладного мистецтва Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

## **РОЛЬ ТРАДИЦІЙНОГО МИСТЕЦТВА В НАВЧАННІ ДИЗАЙНУ**

Роль традиційного мистецтва в навчанні дизайну із часом зростає. Достаток ідей для формування естетичної культури особистості через образотворче та декоративне мистецтво зберігає культурні цінності, виховує художній смак та естетичну свідомість.

Сучасна практика залучення найширших мас до мистецької діяльності, а також спеціальна система освіти створюють міцну культурну платформу. Але найголовніше – естетичне споглядання розкриває сам принцип художнього узагальнення, принцип символізації, який веде від живого об'єкта до його позначення. Тонкість мисленнєвого процесу, виражена в стислості та витонченості думки, допомагає зрозуміти принцип побудови художньої форми.

Велику увагу слід приділити розвитку чутливості до кольору. Вважається, що тонке сприйняття кольорів, уміння їх гармонізувати сприяє розвитку «художнього» рівня робочої культури в усіх сферах, збагачує перспективу, розвиває емоційну особистість та її здатність відчувати тонкі кольори й емоційні нюанси, стани і настрої [2].

Створюючи колекції, вітчизняні дизайнери бережуть українські традиції, застосовуючи всі етнічні елементи. У колекціях часто використовують природні матеріали, різні техніки, прикраси для вишивання і плетіння, розробляють унікальні моделі не лише одягу, а й шапок, взуття, аксесуарів, домашніх прикрас. Існує кілька видів мотивів, які використовуються для оздоблення українського народного одягу: біонічний (квіти, дерева), зооморфний (зображення птахів, тварин, риб) та геометричний.

Вивчаючи семантику елементів орнаменту і кольори, дизайнери створюють унікальні образи. Прикрашені фольклорними елементами класичної колекції одягу, вони демонструють, як витончено та екстравагантно етнічні мотиви можуть вписуватися в класику. Народні мотиви також з'являються у спортивних колекціях.





*Рис. 1. Біонічні мотиви*



*Рис. 2. Зооморфні мотиви*



*Рис. 3. Геометричні мотиви*



*Рис. 4. Етнічні мотиви в роботах сучасних українських дизайнерів*

Етнічна течія підтримує автентичну семантику народного мистецтва, оживляє ремесло, органічно поєднане з новітніми технологіями, що допомагає знаходити нові дизайнерські рішення, водночас зберігаючи індивідуальність та субкультурну самобутність.

Нині, коли колекції моди демонструють синтетичну сценічну цілісність, дизайн простору для демонстрації етнічних колекцій також формується

як органічний елемент модного показу. Проектування демонстраційного простору базується на принципах:

- екологічності (використання природних матеріалів);
- доповнення (доповнює колекцію моделей, звуковий супровід, повну картину модного показу);
- стильової відповідності (індивідуальний художній образ за допомогою матеріалу, кольору, пластику відповідає встановленій колекції стилів).

Етнічна тенденція формує своєрідний вектор розвитку естетики демонстраційного космічного дизайну – етнодизайн, який тісно пов'язаний з етнічними принципами просторового та кольорового формування традиційного українського житлового будівництва.

Український та світовий ринки досить сприйнятливі до тенденцій, яким притаманна українська етнічність [3, с. 28].

Способом включення етнічних мотивів до дизайнерської практики є використання елементів українського етнічного одягу – крою, декору, змісту і символічних елементів. Безперечно, використання дизайнерами елементів української етнічної приналежності є символічним актом приєднання до української культури, підкреслення її культурної самобутності. Крім того, це оновлення української теми, спосіб подання відомої культурної моделі по-новому. Це не повторення (відтворення будь-якого методу – традиційного чи механічного), а переосмислення та інтерпретація, включаючи нові відносини в системі.

### **Література**

1. Етнічний стиль в історії моди. [Електронний ресурс]. URL: <http://lifetrees.ru/page/etnichnij-stil-v-istoriyi-modi>.
2. Кара-Васильєва Т. Декоративне мистецтво України ХХ ст. У пошуках «великого стилю». К.: Либідь, 2005. 277 с.
3. Наумкіна О. С. Етнічний культурний взірєць в дизайнерських практиках сучасної України. 2006. С. 74.
4. Тканко О. Д. Мистецтво костюму в Україні кінця ХХ – початку ХХІ століття: тенденції, школи, національна специфіка: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.06. О. Д. Тканко; Львів. нац. акад. мистец. Львів, 2009. 16 с.

УДК 004.8: 687

**Мельник Мирослав Тарасович**

кандидат мистецтвознавства, доцент,  
в. о. доцента кафедри мистецтва текстилю,  
вишивки та костюма  
Київської державної академії  
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну  
імені Михайла Бойчука  
5445941@ukr.net  
ORCID 0000-0002-0494-9403

## **ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК ІНСТРУМЕНТ ПРОЄКТУВАННЯ КОСТЮМА**

**Анотація.** Наводяться різні точки зору на мистецьку цінність створених штучним інтелектом робіт, розглядається еволюція мистецтва на основі технічних інновацій. Аналізується специфіка використання штучного інтелекту під час розробки костюма, виявляється потенціал його застосування на різних етапах проєктування.

**Ключові слова:** штучний інтелект; проєктування костюма; моделювання костюма; художник-модельєр.

## **ARTIFICIAL INTELLIGENCE AS A COSTUME DESIGN TOOL**

**Abstract.** The article presents different points of view on the artistic value of works created by artificial intelligence, and also examines the evolution of art based on technical innovations. The specifics of the use of artificial intelligence in the development of a suit are analyzed and the potential of its application at various stages of design is revealed.

**Keywords:** artificial intelligence; costume design; costume modeling; designer.

Постановка проблеми, її актуальність. Штучний інтелект (ШІ) швидко проникає у творчий простір: від роботів, які продукують власне мистецтво, – до загальнодоступних інструментів для створення текстів і зображень, що не лише вдало імітують творчий почерк найвидатніших митців та дизайнерів, а й продукують власні, до певної міри оригінальні твори. Оскільки якість штучного інтелекту стрімко зростає і його можливості все ширше використовуються, то виявлення потенцій та особливостей його використання під час проєктування костюма питання актуальне.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Позаяк порушена тема нова, а штучний інтелект дуже швидко розвивається, то українському мистецтвознавстві її осмислення поки що представлено лише рядом статей, більшість з яких зосереджена на проблематиці художньої цінності творів, згенерованих ШІ.

Б. Білошенко розглядає ризики заміни ШІ людини [7], М. Крижня наводить точки зору на питання порушення ШІ авторських прав [8], М. Серюга оцінює можливості заробітку за допомогою ШІ [10].

Серед закордонних досліджень найближче до теми розробки костюма за допомогою ШІ – дослідження, присвячені дизайну одягу. Наймасштабнішу спільну розвідку для McKinsey&Company здійснили Х. Харреїс, Т. Куліас, Р. Робертс і К. Те. Автори аналізують, як ШІ допомагає в розробці продуктів та інновацій, як із його допомогою можна підвищити цінність бізнесу та навчати дизайнерів. У статті наводяться приклади успішного використання ШІ у фешн-індустрії [4]. К. Аштуш пояснює, як ШІ виводить моду на новий рівень, створюючи більші можливості не лише в розробці, а й у просуванні та продажу товарів [1]. А. Вальєхо аналізує можливості генеративного ШІ під час створення варіантів дизайну одягу [6].

Мета даної розвідки – оцінити можливості та виявити специфіку використання ШІ під час проектування костюма як цілісного художнього образу.

Результати дослідження. У проектуванні костюма найдоцільнішим є використання генеративного ШІ, навченого створювати нові зображення на основі вербальних описів чи інших зображень [6]. Він дає можливість швидко знаходити потрібні варіанти, формулюючи текстові описи і (або) завантажуючи чорнові ескізи проєкту. Одне з найдискусійніших питань його використання – художня цінність результатів. Частина дослідників вважає витвори ШІ компіляціями, а розробників, які ними користуються, звинувачує в порушенні авторських прав. Протилежна точка зору базується на тому, що після постмодернізму про оригінальність мистецтва не йдеться взагалі, а ШІ є лише інструментом, який ніяк не знижує ні художньої цінності твору, ні творчого внеску митця. Аргументом тут може бути аналіз передісторії появи ШІ в художній творчості.

Мистецтво відкривало нові мови й нові медіа протягом ХХ століття: спочатку фотографію та кіно почали визнавати повноправними видами мистецтва, у 1952 році американський митець та математик Б. Ф. Лапоськи створив серію перших електронних абстракцій, використовуючи осцилограф. Першим образом, згенерованим комп'ютером, вважається робота К. Альслебена, представлена в Німеччині у 1960 році [9].

У 1960-х неоавангардисти привнесли до сфери мистецтв новітні ІТ-технології і своїми роботами демонстрували вплив кібернетики на дематеріалізацію мистецьких практик. У 1982 році журнал Time замінив свою традиційну «Людину року» комп'ютером, назвавши його «Машиною року», проте сприйняття цифрової революції почалося лише в 1990-х, коли компанія Microsoft випустила Windows 95 із графічним інтерфейсом. У 1996 році, з появою інтернету, заговорили й про мережеве мистецтво: на одній із вебсторінок під заголовком вебсайту CNN було написано: «Окрім Net.art визнано можливим» [5].

2000-ні ознаменували нову епоху розвитку систем штучного інтелекту, бум якого почався із заснування OpenAI у 2016–2017 роках. У 2022 році



в Музеї сучасного мистецтва в Нью-Йорку вивісили картину, згенеровану ШІ, на Венеційському бієнале відбулася виставка штучно згенерованого мистецтва [7], у Сан-Франциско в галереї Vitforms пройшла виставка «Штучна уява», демонструючи результати використання художниками генераторів зображень [6], а зображення, створене за допомогою Midjourney, виграло мистецький конкурс на ярмарку штату Колорадо. У грудні 2022 року група дизайнерів AiDLab провела в Гонконгу дефіле моделей, розроблених ШІ [4].

Нині ШІ допомагає проектувати костюмним тим, хто не малює, не вміє заколювати тканину на манекені тощо. Він може ефективно й ефектно візуалізувати будь-які ідеї, тобто має силу демократизувати створення костюма, ламаючи межі ремесла та, по суті, слугуючи транслятором уяви. Він дає змогу випробовувати своє бачення в режимі реального часу з мінімальними зусиллями: створені ним зображення можна використовувати для перевірки сприйняття цільовою аудиторією на сайтах чи в соцмережах [6]. Швидко створюючи варіанти, ШІ може допомогти оптимізувати ідею не лише відповідно до смаків аудиторій, а й до останніх тенденцій моди.

На даному етапі розвитку ШІ остаточні рішення поки що потребують людського втручання у відбір і корекцію пропозицій, але оволодіння навичками роботи з ШІ потрібне для дизайнерів і художників по костюмах, які прагнуть розвиватися і будувати успішну кар'єру.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Штучний інтелект швидко розвивається і потенціал його успішного застосування на різних етапах проектування костюма постійно зростає. Актуальним напрямом подальшого розвитку теми є інтеграція ШІ до навчальних програм закладів художньої освіти.

### Література

1. Ashutosh K. Generative AI is transforming the fashion industry at a new level. Linked In. 1. 06. 2023. <https://www.linkedin.com/pulse/generative-ai-transforming-fashion-industry-new-level-ashutosh-kumar/>.
2. DALL E. Artificial Imagination. Bitforms Gallery. October 26–Dec 29, 2022. URL: <https://bitforms.art/exhibition/dall%c2%b7e-artificial-imagination/>.
3. Enking M. These A.I.-Generated Images Hang in a Gallery—but Are They Art? Mithsonian magazine. November 7, 2022. URL: <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/a-new-exhibition-seeks-to-answer-the-question-will-ai-generated-art-help-or-hurt-creatives-180981081/>.
4. Generative AI: Unlocking the future of fashion. By Holger Harreis, Theodora Koullias, Roger Roberts, and Kimberly Te. McKinsey & Company. March 8, 2023. URL: <https://www.mckinsey.com/industries/retail/our-insights/generative-ai-unlocking-the-future-of-fashion>.
5. Metz R. Is AI art really art? This California gallery says yes. CNN Business. November 20, 2022. URL: <https://edition.cnn.com/2022/11/20/tech/ai-art-exhibit-ctpg/index.html>.

6. Vallejo A. The Impact of Generative AI on Fashion Design. GAT fashion lab. December 23, 2022. URL: <https://www.gat.com.co/resources-blog/the-impact-of-generative-ai-on-fashion-design>.
7. Білошенко Б. Штучний інтелект і творчість людини: конкуренція чи співпраця? Ти Київ. 26 лютого 2023. <https://tykyiv.com/progresivnij/shtuchnii-intelekt-ta-tvorchist-pro-shcho-govorit-kreativna-industriia/>.
8. Крижня М. Штучний інтелект в ілюстрації: про обкладинку книги "ВСЛ", художню цінність та авторські права. Суспільне Культура. 2023. 14 лютого. URL: <https://suspilne.media/385007-stucnij-intelekt-v-ilustracii-pro-obkladinku-knigi-vsl-hudoznu-cinnist-ta-avtorski-prava/>.
9. Манжалій Н. «Нові території мистецтва»: розвиток комп'ютерно-електронного мистецтва в Україні (кінець 1990-х – початок 2000-х). Відкритий архів українського медіа-арту. URL: <https://mediaartarchive.org.ua/publication/novi-teritorii-mistectva/>. (Дата звернення: 10 жовтня 2023).
10. Серюга М. Інструменти для заробітку за допомогою ШІ. Finance.ua. 2023, 21 березня. URL: <https://finance.ua/ua/goodtoknow/instrumenty-dlia-zarobitku-szi>

**Малік Тетяна Вячеславівна**

професор Київської державної академії  
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну  
імені Михайла Бойчука

3t@ukr.net

ORCID 0000-0001-7986-3957

**Мороз Катерина Петрівна**

студентка 5 курсу групи ДС22МГ кафедри  
дизайну середовища Київської державної  
академії декоративно-прикладного мистецтва і  
дизайну імені Михайла Бойчука

katkatekate2@gmail.com

## ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ЗЕЛЕНОЇ ТА БІОКЛІМАТИЧНОЇ АРХІТЕКТУРИ В ДИЗАЙНІ ПРИТУЛКІВ ДЛЯ ТВАРИН

**Анотація.** У статті розглянуто основні концепції енергетично ефективних та екологічно чистих будівель, наведено класифікацію основних засобів, за рахунок яких забезпечується зменшення енерговитрат.

**Ключові слова:** енергоефективність; «зелені» технології; інновації; екологічне проектування.

**Abstract.** The article examines the main concepts of energy-efficient and environmentally friendly buildings, provides a classification of the main means, due to which the reduction of energy consumption is ensured.

**Keywords:** energy efficiency; animal welfare; sustainability.

**Вступ.** Притулки для тварин відіграють вирішальну роль у наданні тимчасових будинків, забезпеченні догляду та реабілітації тваринам, які цього потребують. Останніми роками все більше уваги приділяється впровадженню принципів сталого дизайну в будівництво та експлуатацію притулків для тварин. Притулки можуть не лише зменшити свій вплив на навколишнє середовище, а й підвищити рівень добробуту тварин. У статті досліджуються різні аспекти сталого дизайну притулків для тварин, вносяться практичні пропозиції щодо створення екологічно чистих та орієнтованих на тварин закладів.

У сучасному світі рівень енергоефективності будівлі є одним з основних показників якості проекту. На жаль, в Україні цей показник дуже сильно відстає від аналогічних показників у США та країнах Європи. Зелена архітектура – це проекти, створені з урахуванням навколишнього середовища, з акцентом на екологічну стійкість. Така архітектура ретельно розглядає питання проектування енергоефективних та екологічно чистих будівель.

**Мета статті** – дослідження та висвітлення ефективності й переваг використання зеленої та біокліматичної архітектури в дизайні притулків для



тварин, вивчення принципів екологічного існування з тваринами, сприяння їхньому благополуччю, комфорту і загальному екологічному збереженню.

Метою використання принципів зеленого будівництва є створення високоєфективних будівель, що мають обмежений вплив на довкілля та найменші витрати на життєвий цикл будівлі.

Зростання кількості населення на планеті призводить до підвищення рівня енергоспоживання. Запаси енергетичних ресурсів поступово виснажуються, з кожним роком збільшуються витрати на їхнє придбання. Крім того, під час згоряння палива відбувається викид великої кількості парникових газів, що призводить до забруднення навколишнього середовища. Тому в сучасному світі питання раціонального використання енергоресурсів із найменшою шкодою для довкілля стає світовим завданням. Рівень енергоефективності будівлі нині є одним із основних показників якості проекту.

Обираючи місце для розміщення притулку для тварин, слід ретельно враховувати фактори навколишнього середовища. Вибір місця зі зручним доступом до громадського транспорту, мінімізація порушення місцевих екосистем і забезпечення достатнього простору для розширення є життєво важливими міркуваннями. Крім того, притулок слід розташовувати якомога далі від шумового забруднення та місць інтенсивного руху, щоб створити спокійне середовище без стресу для тварин [12].

Зупинимося детальніше на основних принципах зеленої архітектури.

1. Енергоефективність. Упровадження енергоефективних стратегій у проектуванні житла може значно зменшити як експлуатаційні витрати, так і вплив на навколишнє середовище. Впровадження належної ізоляції, ефективних систем HVAC та енергозберігаючих освітлювальних приладів може сприяти значній економії енергії. Використання природного освітлення та вентиляції може створити більш здорове та комфортне середовище для тварин, зменшуючи потребу в штучному освітленні та системах клімат-контролю.

Принципи зеленої архітектури містять різноманітні заходи, що сприяють її енергоефективності. Серед основних із них – використання альтернативних і сталих джерел енергії, таких як вітер та сонячна енергія. Впровадження в проектування озелених ділянок дає змогу створити природні структури повітряних потоків та запобігти перегріву територій, зменшити потреби в опаленні, вентиляції і кондиціонуванні повітря.

2. Ефективність використання води. Збереження води є критично важливим аспектом під час проектування притулку. Встановлення приладів із низьким потоком, таких як змішувачі та унітази, може значно зменшити обсяги споживання води. Крім того, використання систем збору дощової води для зрошення та покриття потреб у непитній воді може допомогти мінімізувати залежність від міських джерел водопостачання. Забезпечення ефективних дренажних систем і впровадження водопроникних поверхонь може допомогти впоратися з дощовими стоками та зменшити навантаження на місцеву водопровідну інфраструктуру.

Використання озеленення дає змогу зменшити споживання води за рахунок системи збирання, використання, очищення та повторного використання води протягом усього життєвого циклу будівлі. Така система забезпечує як підтримку економного використання води, так і збереження якості оточуючих водних систем.

3. Ефективність використання землі. Під ефективним використанням землі мається на увазі розвиток ділянки з погляду збереження навколишнього середовища та повторного використання існуючих місцевих матеріалів. Відображається в об'єднанні зелених ландшафтів за рахунок їх перетікання по дахах, фасадних частинах, терасах будівель тощо.

4. Будматеріали: низький вплив на навколишнє середовище та збереження природних особливостей.

Вибір матеріалів для будівництва та обслуговування має вирішальне значення для мінімізації екологічного сліду притулку. Вибір місцевих і відновлюваних матеріалів, таких як відповідально зібрана деревина або перероблені продукти, зменшує вуглецевий слід, пов'язаний із транспортуванням і видобутком. Використання нетоксичних фарб, герметиків і засобів для чищення з низьким вмістом летких органічних сполук забезпечує здорове середовище в приміщенні як для тварин, так і для персоналу.

50% впливу на довкілля та руйнування природних систем припадає на будівельні роботи. Так само близько 10% загальних світових викидів щорічно припадає на будинки. Одним із принципів зеленої архітектури є використання екологічних конструкцій для зменшення рівня впливу на довкілля. Цей принцип стосується зокрема запобігання деградації ділянки під час будівництва та розпорядження земельними насадженнями під час будівництва.

5. Поводження з відходами. Ефективні методи поведження з відходами сприяють більш чистому та здоровому середовищу. Впровадження програм переробки паперу, пластику та металу, а також компостування органічних відходів допомагає зменшити обсяги відходів, що відправляються на звалища. Повинні бути встановлені належні системи розділення та утилізації відходів, а також навчання персоналу для забезпечення дотримання практик належного поведження з відходами [10].

6. Відкритий простір і збагачення. Проектування територій на відкритому повітрі, які забезпечують тваринам можливості для емоційного збагачення, сприяє їхньому фізичному та психічному благополуччю [14]. Створення безпечного і комфортного відкритого простору допомагає безпечній взаємодії між тваринами та людьми, зберігаючи при цьому зв'язок із природою.

7. Низькі витрати на обслуговування. Цей принцип зеленої архітектури викликає необхідність використання відновлюваних рослинних продуктів, переробленого та вторинного металу, нетоксичних продуктів.

Відновлювані та багаторазові продукти забезпечують високу продуктивність, водночас зменшуючи витрати на будівельні процеси.

Зелена архітектура – це проекти, створені з урахуванням навколишнього

середовища, з акцентом на екологічну стійкість.

8. Якість середовища у приміщенні. Якість довкілля у приміщенні також є частиною принципів зеленої архітектури [18]. Проектування будинку або комерційної будівлі на основі зелених принципів передбачає особливості комфортного внутрішнього простору з акцентом на природному контролі температури, правильній вентиляції та використанні екологічних матеріалів, що не виділяють токсичних сполук або газів.

Під час створення енергоефективної будівлі враховуються її орієнтація з урахуванням освітленості та сонячної радіації, вітрового навантаження, вологості, особливості захисних конструкцій, теплоізоляція стін, використання енергозберігаючого інженерного обладнання. Важливу роль при цьому відіграє ресурсозбереження та збереження навколишнього природного середовища.

9. Інтеграція відновлюваної енергії. Використання переваг відновлюваних джерел енергії може ще більше підвищити стійкість притулків для тварин. Встановлення сонячних панелей або вітрових турбін може допомогти генерувати чисту й відновлювану енергію, зменшуючи залежність від звичайних джерел енергії [16]. Виробляючи власну електроенергію, притулки можуть не лише знизити свої експлуатаційні витрати, а й зробити внесок у створення більш екологічної та сталої спільноти.

За кордоном із кожним роком зростає кількість приватних будинків, споруджених із застосуванням енергозберігаючих технологій. Зокрема, у Німеччині нині зведено понад 4 тисячі таких будинків. У місті Фрайбург є екорайон «Сонячне поселення», що складається з більш як 50 будівель, які виробляють енергії в 1,5 раза більше, ніж споживають (Рис 1.) [1].



*Рис. 1. Завдяки широкому використанню сонячної енергії та застосуванню екологічних технологій у будівництві Фрайбург (Німеччина) отримав статус одного з найзеленіших міст планети.*

Сприяння сталим практикам у притулках для тварин виходить за рамки фізичних аспектів дизайну. Заохочення участі громади, співпраця з місцевими екологічними організаціями, навчання персоналу та волонтерів екологічним методам життя створює цілісний підхід до сталого розвитку. Залучення громади до екологічно чистої поведінки та надання ресурсів для відповідального володіння домашніми тваринами може мати ширший позитивний вплив на добробут тварин і навколишнє середовище.

Вольєри для тварин із живленням від сонячної енергії зменшують викиди вуглекислого газу та дозволяють працювати в автономному режимі.

Сонячні батареї у вольєрах для тварин застосовуються для:

- 1) забезпечення освітлення у вольєрах;
- 2) підігріву вольєрів та забезпечення комфортної температури для тварин;
- 3) живлення систем вентиляції та кондиціонування, що забезпечує приплив свіжого повітря та оптимальну температуру у вольєрі;
- 4) автоматичного поливу для забезпечення достатнього зволоження рослин, що можуть бути у вольєрі;
- 5) живлення таких електричних пристроїв, як камери спостереження, системи безпеки або інші необхідні пристрої для догляду за тваринами.

Використання сонячних батарей у вольєрах для тварин сприяє зменшенню споживання електроенергії з традиційних джерел, таких як мережа електропостачання. Це екологічно чистий підхід, який допомагає знизити вуглецевий слід та витрати на енергію. Крім того, він також сприяє самозабезпеченості енергією та може бути ефективним рішенням у віддалених або важкодоступних місцях, де немає доступу до стабільного джерела електроенергії.



*Рис. 2. Вольєри для тварин на сонячних батареях.*

**Висновок.** Проектування притулків для тварин з урахуванням екологічності не лише зменшує вплив на навколишнє середовище, а й сприяє добробуту тварин. Використовуючи енергоефективні системи, заходи зі збереження води, стійкі матеріали та продуманий відкритий простір, притулки можуть створити більш здорове та комфортне середовище як для тварин, так і для людей. Крім того, ці практики надихають громади сприймати сталість і відповідальне володіння домашніми тваринами. Завдяки спільним зусиллям організацій із захисту тварин і громади ми можемо створити притулки для тварин, які надають пріоритет

добробуту тварин і сприяють більш екологічному майбутньому. Враховуючи досвід зарубіжних колег, а також постійне зростання в світі цін на енергоносії, можна дійти висновку, що впровадження «зелених» технологій має стати одним із пріоритетів сучасного будівництва. Ділячись знаннями, надихаючи на інновації та залучаючи спільноту, ми можемо створити не просто притулки, а надійні домівки для тварин, які цього потребують.

### **Література**

1. <https://сахара.ua/kompaniya-statti-frajburg-priklad-stalogo-energoefektivnogo-rozvitku-mista>.
2. <https://www.greenpaw.org.uk/>.
3. Алексіс Л. Бойлен. Візуальна культура / Переклад: Ганна Лелів // ArtHuss: Фамільна друкарня Huss, 2021. 208 с.
4. Ашероф Т., Бойчук О., Голобородько В., Свірко В. Дизайн і ергономіка. Термінологічний словник, УПА, УНДІДЕ, ХДАДМ. 2009. 150 с.
5. Бренда Вейленд. Екологічна архітектура: концептуальні та практичні підходи. 2011. 400 с.
6. Вудрафф Вільям. Сталий дизайн притулку: поєднання добробуту тварин і екологічної відповідальності. 2018.
7. Голованьов Анатолій. Екоархітектура. Створюємо екологічні будівлі.
8. Даниленко В. Я. Дизайн: підручник. ХДАДМ, 2003. 320 с.
9. Домінік Шілль. Екоархітектура: Концепції, стратегії, планування. Birkhäuser Architecture. 2008. 220 с.
10. Дороті Геймліх. Проектування найкращих притулків для тварин: від будівництва до експлуатації. 2017. С. 10–20.
11. Карло Вауріч. Концептуальний дизайн для екологічної стійкості: Теорія та практика. Routledge. 2012. 200 с.
12. Келлен Фостер. Архітектура притулку для тварин: дизайн для здоров'я та добробуту.
13. Михайленко В. Є., Кашенко О. В. Основи біодизайну. Каравелла, 2018. 224 с.
14. Патриція Макконнел. Проектування притулків для тварин: зменшення стресу та сприяння благополуччю. 2019. 154 с.
15. Петрова З. К. Технології «розумного будинку» та енергоефективна малоповерхова забудова // АМІТ. 2010. № 2 (11). С. 1–9.
16. Радників Д. О. Будівництво будівлі, що відповідає стандартам пасивного будинку // Будівництво унікальних будівель та споруд. 2014. № 9 (24). С. 11–25.
17. Річард Т. Т. Форман. Зелені простори у містах: Міська природа та її важливість для людей. Cornell University Press. 2013. 260 с.
18. Роберт Л. Рід. Озеленення притулків для тварин: посібник із сталого функціонування. 2016. 134 с.
19. Рюбер Патер. Політика дизайну. ФОП Беницький Андрій Романович. 2021. 192 с.
20. УкрНДІ дизайну та ергономіки, ХДАДМ. Дизайнерська діяльність: екологічне проектування. 2016. 196 с.

**Нікітін Андрій Володимирович**

старший викладач кафедри рисунка

Національної академії образотворчого мистецтва  
і архітектури

## **ПІДГОТОВЧІ ПРАКТИКИ ДО ВСТУПУ В МИСТЕЦЬКІ ЗАКЛАДИ ВИЩОЇ ОСВІТИ**

Мистецькі заклади вищої освіти – важлива ланка в зростанні та підготовці майбутніх спеціалістів у сфері культури і мистецтва.

Першочерговим завданням для абітурієнтів є вибір закладу вищої освіти (ЗВО) та розгляд освітньо-професійних програм, які в подальшому надають можливість здобути вищу освіту і реалізувати свої художні задуми й естетичні амбіції.

Вступ до мистецьких ЗВО складається з кількох складових: тестів із предметів загальної підготовки і творчих конкурсів.

На жаль, на сучасному етапі розвитку художньої освіти позашкільне виховання у вступників перебуває на недостатньо високому рівні. Безумовно, абітурієнти мистецьких закладів є талановитою молоддю, але деякі з них не мають попередньої фахової спеціалізованої підготовки і в процесі навчання стикаються з дисонансом у сприйнятті інформації, готовністю належним чином та у відведені терміни виконувати й опановувати матеріал. Не маючи певного часового резерву для самовдосконалення, мотивації до самостійного аналізу роботи на стадії виконання, вони наражають себе на поверхове й хибне сприйняття навчальної дисципліни та неповне засвоєння матеріалу.

Початкова фахова підготовка повинна базуватися на плеканні духовно-культурних, освітніх джерел у середовищі, яке формує й виховує уяву про естетику, стиль, художню виразність, образність, смаковий аспект. Ці опорні знання в професії закладаються в основу підготовки до вступу на підготовчих курсах мистецьких ЗВО, художніх гуртках, образотворчих студіях, художніх школах. Отримані навички повинні вплинути на формування вступника як особистості в культурно-освітньому осередку, його самовдосконалення та становлення як фахового спеціаліста в перспективі. Без подібної позиції художник наражається на порожню, вихолощену пародію.

На підготовчих курсах до вступу в художні заклади освіти увага вступників зосереджується на таких дисциплінах, як «Рисунок», «Живопис», «Основи композиції». Це найбільш синтезовані предмети з циклу професійної та практичної підготовки, що мають прямий зв'язок між собою і такими дисциплінами, як «Основи пластичної анатомії», «Основи перспективи», «Основи кольорознавства» та іншими.

Предметом вивчення навчальних дисциплін «Рисунок» та «Живопис»

є оволодіння учнями певних специфічних закономірностей та правил, за допомогою яких відтворюється навколишнє просторове середовище на умовній картинній площині; засвоєння різних графічних та живописних технік, розкриття творчого потенціалу під час створення художнього образу засобами академічного рисунка та академічного живопису, набуття необхідних на практиці компетенцій для досягнення композиційної гармонії й цілісного загального сприйняття твору.

В основі викладання дисципліни «Основи композиції» лежать знання закономірностей, правил та критеріїв від найпростішого композиційного аналізу до художнього відбору, укладу й організації геометричних і природних елементів та мотивів на площині.

Слід наголосити, що навчання на підготовчих курсах ЗВО дає змогу вступникам психологічно адаптуватися до навчання в обраному закладі вищої освіти, дізнатися про наявні спеціальності й освітні програми. Вступники можуть відвідати кафедри закладу, ознайомитися з їхнім методичним фондом, структурою, внутрішнім розпорядком закладу, формою проведення занять та системою оцінювання знань у вищій школі.

Майже всі зусилля з підготовки спрямовані на розвиток та осучаснення професійних навичок. Але є відмінність у складності, насиченості й темпі засвоєння на різних етапах підготовки. В окремих підготовчих практиках надається перевага технічній штудії, в інших – увага загострюється на композиції та аналізі форми, у третіх – перевага надається кольоровій гаммі тощо. Тому новачкам нелегко визначитись і усвідомити, який курс найкраще підходить для навчання.

Бажано пройти об'ємний, всеохоплюючий курс, який би загострював увагу не лише на ключових вузлах і питаннях, пов'язаних із зображувальною практикою, а й розкривав ширший спектр питань фахової підготовки. Завдяки якому абітурієнт мав би спробу розкрити свій талант і перенести творчий потенціал у практичне русло, вдосконалити свої вміння та можливості у сфері мистецтва.

УДК 766

**Петрова Інна Володимирівна**

доктор історичних наук, доцент, проректор з науково-педагогічної діяльності  
Київської державної академії  
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну  
імені Михайла Бойчука

**Білик Микола Ількович**

народний художник України, професор кафедри художньої кераміки, дерева, скульптури і металу  
Київської державної академії  
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну  
імені Михайла Бойчука

**Дикуха Д. С.**

магістр 2 курсу спеціальності «Дизайн»  
Київської державної академії  
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну  
імені Михайла Бойчука

## **ПЛАКАТНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ В ЧАСИ ВОЄННОЇ АГРЕСІЇ РОСІЇ ПРОТИ УКРАЇНИ (2014–2023 рр.)**

Однією з найактуальніших проблем в українському соціально-політичному та культурному просторі є російська агресія проти України, зумовлена всеукраїнським рухом за національне відродження. У часи геополітичних подій або національних криз плакати функціонують як мобілізаційні інструменти. Їх використовують для згуртування громадської підтримки, виховання почуття стійкості й заохочення громадянської участі. Візуальний вплив плакатів у публічному просторі (на білбордах, у громадських центрах або через цифрові канали) підвищує їхню доступність та охоплення, сприяючи повсюдному впливу на суспільну свідомість.

Плакат – це вид графіки, помітне зображення на великому аркуші з коротким пояснювальним текстом, що виконується в агітаційних, рекламних, навчальних та інших цілях. Дослідники виділяють такі види плакатів: шрифтовий, шрифтовий із додаванням зображення і саме зображення [1, с. 125–126]. Нині виокремлюють такі жанри плаката: пропагандистський (агітаційний та політичний); рекламний (торгово-промисловий та видовищний піджанри), соціальний, культурологічний та навчально-інструктивний плакати.

Більшість плакатів, які з'явилися в час воєнної агресії росії проти України (2014–2023 рр.), користуючись жанровою класифікацією А. І. Андрейканіча, слід зарахувати до пропагандистських (патріотичних) плакатів. Під час створення патріотичних плакатів велику увагу приділяють композиції, образу та символу, кольоровій гамі. Зображення, функціонуючи як основний транслятор



задуманих повідомлень, потребує стратегічного поєднання візуальних елементів. Символізм, алегорія та іконографія використовуються в українському плакаті для того, щоб наповнити зображення смисловими шарами, які резонують із бажаними патріотичними настроями. Підбираючи і зіставляючи зображення на плакаті, український митець черпає натхнення здебільшого в культурних мотивах, історичних референсах і знакових національних символах. Мета цього поєднання – викликати емоційну реакцію та встановити візуальний зв'язок із соціокультурним контекстом. Одним із джерел натхнення для українських плакатистів є українське народне мистецтво, зокрема традиційна вишивка, гончарство та різьблення по дереву.

Із цією темою активно працює українська мисткиня Катерина Лісова. У 2022 році, використовуючи техніку калажу, вона створила серію постерів «Сила пам'яті» («Power of Memory»). До серії увійшли твори «From Chernigiv», «Chalice», «Window», «Will stay at home», «Spring 22», «Shelter tree», «Power of Memory», «Unequal to all Equality», «Birds», «Boradyank's rushnyk», «Evacuation», «From the ruins», «Hope», «Irpin's road», «Look and see», «Pelikan» [2]. Кожен із постерів – це розповідь про трагедію однієї родини, втрату членів сім'ї чи даху над головою. Основні образи, які відтворюються в постерах, – це родинний будинок, сім'я. Зв'язок поколінь візуалізується мовою калажу – оригінальним міскуванням світлин зруйнованих ракетними атаками будівель, фрагментів рукотворних рушників, лінійної графіки [3, с. 36]. Усі зображення поєднано в єдине ціле за допомогою орнаментів наддніпрянської вишивки – саме вони є композиційним центром (наприклад, дерево життя).

Також К. Лісова включає в постери релігійні, зокрема іконографічні, образи. Ці образи, часто запозичені з православної християнської іконографії, є потужними візуальними символами, що сприяють створенню складного полотна української національної ідентичності. Наприклад, у постері «Pelikan» відтворено поширений іконографічний сюжет – «Пелікан»: птах із пташенятами, яких він годує своєю кров'ю, був символом Христа і мав нагадувати про Його самопожертву. Пелікан став символом батьківської любові, самопожертви і самозречення. У роботі «Unequal to all Equality» ми бачимо алюзію на іконографічний сюжет «Ісус Христос – виноградна лоза».

Також ключовим елементом будь-якого плаката є колір. Здебільшого кольорова гама, яка використовується в плакатному мистецтві, повинна відображати національні кольори і передавати почуття гордості та єдності (згадаймо для прикладу плакати Л. Яблонської «Мадонна» і «Свобода», 2022 р.). Хоча синій і жовтий є домінуючими кольорами в українських патріотичних плакатах, інші кольори також можуть бути використані для створення вражаючого та візуально цікавого дизайну. Червоний – потужний та енергійний колір, який може викликати почуття пристрасності, мужності і сили. У контексті патріотичного плаката червоний колір може символізувати жертви, принесені народом України в боротьбі за незалежність і свободу. Чорний – потужний і драматичний колір, який може

створити відчуття сили, елегантності та вишуканості. У патріотичному плакаті чорний може бути використаний, щоб додати дизайну контрасту і глибини, а також символізувати стійкість і рішучість українського народу. Поєднання червоного та чорного кольорів зустрічаємо в роботах К. Лісової (серія «Сила пам'яті», 2022 р.), М. Паленко («Маріупольська Покрова», 2022 р.), Н. Тітова («Extraction The Military of Mariupol», 2022 р.), Д. Левиної («Donbas is Ukraine», 2014 р.).

Таким чином, нині плакат – це візуально-комунікативна модель інформаційного простору, інструмент й універсальний засіб візуальної комунікації. З огляду на візуальний усталений загальноприйнятий погляд сучасного світу пріоритет у поданні інформації визначається візуальним мовленням. Якщо вербальний текст характеризується тривалістю сприйняття, то у візуальних текстах зміст наближений до поверхні, він видимий, візуалізований.

### **Література**

1. Андрейканіч А. І. Плакат: його види та жанри. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне, 2013. Вип. 19 (1). С. 121–126.
2. Лісова К. Power of Memory. Режим доступу: <https://www.flickr.com/photos/196914550@N02/albums>
3. Удріс-Бородавко Н. Графічний дизайн з українським обличчям. Київ : ArtHuss, 2023. 204 с.

**Плахута М. О.**

студентка 5 курсу кафедри дизайну середовища  
Київської державної академії  
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну  
імені Михайла Бойчука

## **ВІЗІЯ ФОРМУВАННЯ ПРОСТОРУ РЕСТОРАНУ-ДЕБАРКАДЕРА ЗАСОБАМИ ЕТНОДИЗАЙНУ**

Етнотдизайн розглядається як важлива і невід’ємна складова парадигми технології освіти в галузі дизайну. Цьому напряду дизайн-діяльності притаманні риси, що віддзеркалюють ідентичність етносу як джерело культурних і мистецьких традицій, художніх уподобань, розвитку матеріальної і художньої культури [5].

Використання українського етнічного орнаменту в сучасному дизайні дебаркадерів є цікавим та оригінальним підходом, який допомагає відобразити культурну спадщину України і створити унікальний простір. Якщо звернутися до рис українського дизайну, то можна побачити, що принципом національної ідентичності в дизайнерській сфері України стало усвідомлення суб’єктами дизайнерської діяльності необхідності поєднання національного з глобальним. У багатьох дизайнерських виробах українських авторів використовується вишивка, причому це можна спостерігати не лише в сучасному вбранні, а й у оздобленні автівок, інтер’єру приміщень чи проєктах будівель [3].

Проектні розробки особливого дизайнерського прототипу ресторану-дебаркадера з етнічною автентикою просторових рішень базуються на способах і пошуках форми і функції у вигляді архітектурної будівлі на воді. Зокрема, конструкція-ферма, яка дуже нагадує орнаментику вишиванки, своїми ромбоподібними формами триматиме круглі капсули-труби кают персонального (сімейного) відпочинку та ресторанного обслуговування. Етнічні мотиви у вигляді експерименту з новими конструкціями ресторану-дебаркадера візуально сприйматимуться як гігантська декоративна інсталяція, а не звичайний «будиночок» або «кораблик» для відпочинку, як більшість дебаркадерів на Дніпрі.

Контраст у незвичних формах та аналогії нюансів по силуету (наприклад труби-вітрогенератори і загострені аеродинамічні форми силуету) підкреслюють громадську і розважальну функцію плавучих об’єктів. За визначенням Вікіпедії, дебаркадер (фр. *debarcadere*, від *debarquer* – «вивантажувати», «висаджувати на берег») – це «1) плавуча пристань, причальна споруда у вигляді судна або понтона, стаціонарно встановленого (зазвичай в річковому порту) і призначеного для стоянки вантажних і пасажирських суден; 2) частина пасажирської платформи залізничного вокзалу, що перекрита навісом...», але на сьогодні цей термін у любителів ресторанного відпочинку асоціюється з плавзасобами вздовж берега річок [1].

Нині саме етномистецькі традиції мають потужний потенціал, є чинником об’єднання нації, невичерпним джерелом натхнення, винятковою можливістю для популяризації українського мистецтва у світі. Серед нових, сучасних творів, що

увиразнюють культурний імідж і формують національний бренд Української держави, найбільш затребувані декорувальні, конструктивні та формотворчі засоби народної художньої творчості, а також засоби стилізації народної орнаментики минулого [4].

Наприклад, у кам'яних вишиванках міста Нова Каховка, створених бойчукістами (художниками-монументалістами, учнями і послідовниками Михайла Бойчука), простежується візія простого й схематичного орнаменту з переплетенням візерунків птахів і рослин, яка полягає в поєднанні краси і буденності. У наш час спостерігаються спроби повернення до етнічних традицій у вишиванні одягу, але вже самі малюнки орнаментів втратили свої етнічно-знакові риси, переставши виконувати функцію етнічного коду. Тобто нині функцію етнічного коду в орнаменті вишивок почасти виконують мотиви, що набули вторинної знаковості під впливом етнічних чинників [2].

Зв'язок із мистецтвом українського модерну та народною вишиванкою пропонується поєднати з японським стилем капсульної архітектури та створити новий стиль з українськими елементами: «джапанукра». За аналогією неймінгу «джапанді», який визначають як стиль, що увібрав у себе характерні ознаки японського та скандинавського дизайну: japan + scandi = japandi. А в нас буде стиль джапан + юкрейн (japan + ukraine = japaukr). Японський стиль у поєднанні з українською UA-етнікою сучасного переосмислення форм у контексті біокліматичних змін дає змогу створити середовище мультифункціонального простору. Тренд на сталість і піклування про власну країну поєднує японський прагматизм з українським традиціоналізмом – філософія води, каменю, вогню, дерева в мистецькому трактуванні символіки таємних знаків містичного орнаменту притаманна обом націям.

### Література

1. Дебаркадер. Вікіпедія. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D0%B1%D0%B0%D1%80%D0%BA%D0%B0%D0%B4%D0%B5%D1%80>.
2. Нікіщенко Ю. І. Орнамент як етнокультурна категорія. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/72f275cb-48b4-48a2-be3c-713fbc1874a1/content>
3. Оршанський Л. В. Дизайн як соціокультурний феномен. / Л. В. Оршанський. Актуальні проблеми формування естетичної культури майбутніх дизайнерів : Матеріали II всеукр. наук.-практ. конф. Кривий Ріг, 26–27 листопада 2020 року. Кривий Ріг, 2020. С. 13–15.
4. Сиваш І. О. Етнодизайн – важливий чинник консолідації українського суспільства в умовах війни. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2022. № 3. С. 120–123.
5. Сьомкін В. В. Етнодизайн як важлива ланка парадигми сучасної технології освіти щодо спеціальності «Дизайн» / В. В. Сьомкін // Етнодизайн у контексті українського національного відродження та європейської інтеграції. Кн. 2 : зб. наук. праць / редкол. : гол. ред. М. І. Степаненко, упоряд. і відп. ред. Є. А. Антонович, В. П. Титаренко та ін. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2019. С. 31–35.

УДК 355/359:73/159.946.4-053.4/5(043.2)

**Поповіченко Сергій Анатолійович**  
кандидат технічних наук, доцент кафедри  
промислового дизайну та комп'ютерних  
технологій Київської державної академії  
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну  
імені Михайла Бойчука  
sergeypopovichenko@gmail.com  
ORCID ID 0000-0002-8971-9892

**Петровський Максим Станіславович**  
старший викладач кафедри промислового  
дизайну та комп'ютерних технологій Київської  
державної академії декоративно-прикладного  
мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука  
operaibalet@bigmir.net

**Полегіна Тетяна Анатоліївна**  
викладач кафедри промислового дизайну та  
комп'ютерних технологій Київської державної  
академії декоративно-прикладного мистецтва  
і дизайну імені Михайла Бойчука  
polegina@ukr.net

## **МОДЕЛІЗМ, ІСТОРИЧНА ТА ФЕНТЕЗІ-МІНІАТЮРА ЯК ЗАСОБИ АРТТЕРАПІЇ**

**Анотація.** Проаналізовано та продемонстровано можливість використання історичної та фентезі-мініатюри і моделізму в ролі засобів арттерапії.

**Ключові слова:** арттерапія; психологічна реабілітація; історична мініатюра; моделізм; фентезі-мініатюра.

## **MODELISM, HISTORICAL AND FANTASY MINIATURE AS MEANS OF ART THERAPY**

**Abstract.** The possibility of using historical and fantasy miniatures, modeling as means of art therapy is analyzed and demonstrated.

**Keywords:** art therapy; psychological rehabilitation; historical miniature; modelism; fantasy miniature.

**Вступ.** Під час війни, у періоди складних соціально-економічних проблем багато людей перебувають у стані високого психоемоційного напруження. І цивільні громадяни, і військовослужбовці внаслідок отримання психологічних травм різного ступеня складності потребують реабілітації. Дієвим методом психологічної реабілітації є арттерапія – використання всіх видів мистецтва

для лікування, розвитку особистості та корекції психічного стану [1]. Заняття мініатюрою та моделізмом у поєднанні з іншими методиками можуть бути дієвим засобом арттерапії. Ми зупинимося на таких видах творчості, як моделювання, історична та фентезі-мініатюра.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Арттерапії присвячено велику кількість досліджень і практичних посібників. Проте аналіз деяких джерел [1–4] свідчить, що моделюванню та мініатюрі не приділено належної уваги. Пов'язано це з тим, що дані види творчості невідомі широкому загалу.

**Мета статті** – проаналізувати такі види творчості, як історична, фентезі-мініатюра та моделізм з точки зору доцільності їх використання в галузі арттерапії.

Результати дослідження та їх обговорення. Творчість та психоемоційне зцілення мають спільне коріння. Кожна людина – творець. Творчість приносить глибоке задоволення, надає багато можливостей щодо висловлення своїх почуттів та емоцій. Для людини – це спосіб розкрити себе.

Мініатюра та моделізм є одним із видів хобі і творчості, які поєднують у собі як художні, так і технічні підвиди: мініатюрну скульптуру, розпис, моделювання [4]. Можна використовувати комерційні комплекти фігур із металу та смоли, моделі техніки та споруд для збірки і розпису, створення композицій – «діорам». Це дає змогу долучати людей різного віку, які не мають мистецьких навичок. Можна вчитися самостійно створювати мініатюрну скульптуру, техніку та антуражі, розвиваючи здібності. Збірка та розпис моделей і фігур потребують сконцентрованості, тренують дрібну моторику, активують певні ділянки мозку та стимулюють не лише психологічне відновлення, а й нейромоторне, фізіологічне. Це корисно і під час реабілітації після поранень, операцій, контузій. Зауважимо, що мініатюра та моделі дають змогу працювати з широким спектром тем: військовою історією (Рис. 1), цивільними моделями та діорамами (Рис. 2), фантастичними світами (Рис. 3).



*Рис. 1. Римський центуріон. Робота автора*



*Рис. 2. Покинута автомобіль. Автор Roman Larrat, Німеччина.*



*Рис. 3. Sacura. Фентезі-мініатюра. Автор Arnau Lazaro, Іспанія*

**Висновки.** Арттерапією можуть бути заняття історичною і фентезі-мініатюрою та моделізмом, які допомагають зануритися у творчість будь-кому незалежно від віку та мистецьких навичок. Занурення у світи, що знаходяться на межі реального та уявного, відволікає від проблем, приносить задоволення від роботи з цікавими мініатюрними фігурами та моделями. Збірка та розпис фігур і моделей, створення діорам потребують розумового напруження, стимулюють розвиток дрібної моторики, що допомагає також у реабілітації після інсультів, пошкоджень мозку, поранень, операцій, контузій. Аналіз джерел свідчить про відсутність обізнаності широкого загалу про даний вид творчості, тож слід поширювати інформацію про нього.

### **Література**

1. Тараріна О. Практикум з арт-терапії: скринька майстра. К.: Астамір-В, 2023. 224 с.
2. Колпакчи О. Арт-терапія: курс лекцій. К.: Центр учбової літератури, 2018. 288 с.
3. Калька Н., Ковальчук З. Практикум з арт-терапії: навчально-методичний посібник. Ч. 1. Львів: ЛьвДУВС, 2020. 232 с.
4. Поповіченко С. Військово-історична мініатюра: витоки, характеристики, сучасний стан. Тези доповідей всеукраїнської науково-практичної конференції «Сучасна мистецька освіта: досвід, проблеми та перспективи», Київ, 18 квітня 2019 р, КДАДПМД ім. М. Бойчука.

**Постол Андрій Романович**  
аспірант Київського університету  
імені Бориса Грінченка  
a.postol.asp@kubg.edu.ua

## **ОБРАЗ «КОЗАКА МАМАЯ» В УКРАЇНСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ**

Нині у світі все інтенсивнішим стає рух етнічних спільнот, що прагнуть зберегти національну своєрідність культури і мистецтва. Впродовж трьох століть образ «Козака Мамаю» посідає особливе місце в народній картині, засвідчуючи культурну самобутність українців. Сьогодні традиційний образ «Козака Мамаю» надає простір для творчої уяви і багатства трактувань.

Так, народна картина «Козак Мамай» неодноразово ставала предметом уваги українських і зарубіжних мистецтвознавців, істориків, етнографів, музейників, починаючи від Данила Щербаківського, Аполлона Скальковського, Павла Жолтовського, Дмитра Яворницького й закінчуючи сучасними авторами Станіславом Бушаком, Ростиславом Забаштою, Радою Михайловою та іншими. Названі вчені здійснювали спроби класифікації народних картин «Козак Мамай» за певними сюжетними ознаками, технікою живопису і типологією зображених на картині предметів. Ці твори вивчалися в контексті народного іконопису, портрета, розглядалися соціально походження головних героїв та їхня роль у житті суспільства. Узагальнюючими дослідженнями з вивчення картин «Козак Мамай» стали праці Платона Білецького «Козак Мамай» – українська народна картина» і Тетяни Марченко-Пошивайло «Народна картина «Козак Мамай» як полісемантичне уособлення світогляду українців».

Народна картина «Козак Мамай» у вітчизняному образотворчому мистецтві залишається не просто одним із найпопулярніших сюжетів народного малярства у межах народної картини, а насамперед є одним із факторів самоідентифікації українців. Образ «Козака Мамаю» і є тим самим образом «воїна-захисника з народу», який кожним українцем нині сприймається на глибокому генетичному рівні.

Образотворче народне мистецтво є важливим історичним матеріалом для визначення саме військових рис національного характеру та манери подання через систему архетипічних образів, спрямованих на формування особистості воїна. «Козак Мамай» в образотворчому мистецтві є джерелом творчості багатьох поколінь самобутніх та професійних художників, роботи яких виконані різноманітними матеріалами і техніками. Це також пов'язане з розкриттям важливого питання щодо генетичної спадковості носіїв зазначеного досконалого образу від давніх часів до козацької доби та сьогодення.

Певні особливості зовнішності «Козака Мамаю» яскраво характеризують особу і рід занять героя. На всіх зображеннях він має схематичний, канонічний,



іконоподібний образ. Також майже незмінними лишаються певні атрибути, а саме: шабля, кінь та кобза. Часто на зображеннях зустрічаються чаша і дуб, що, незаперечно, є духовними символами. Іконографічний тип зображення козака своїм корінням сягає першого тисячоліття до християнської ери – першого тисячоліття християнської ери [4, с. 14].

Отже, аналіз образів дає можливість стверджувати, що всі вони проносять крізь віхи історичних періодів образ воїна-мислителя, який є величним прикладом для майбутніх поколінь.

У результаті дослідження можна зазначити, що образ «Козака Мамає» має глибоке етнокультурне походження в образотворчому мистецтві України.

### **Література**

1. Бушак Станіслав. «Козак Мамай». Енциклопедія сучасної України. Т. 13. К.: НАН України, 2013. С. 615–616.
2. Бушак Станіслав. Українські народні картини «Козак Мамай» з колекції В. В. Тарновського-молодшого (до питання походження узагальнюючої назви цих творів). Качанівські читання. Маєткова культура: історія, генезис, мистецькі критерії оцінки. Збірник наукових праць. Ніжин, 2018. С. 355–368.
3. Дашкевич Ярослав. Східні джерела іконографії «Козака Мамає». Майстерня історика: Джерелознавство та спеціальні історичні дисципліни. Львів: Літературна агенція «Піраміда», 2011. С. 204–208.
4. Марченко Т. М. Народні картини // Пам'ятки України. 1991. № 4.
5. Шокало О. Козак Мамай образ українського лицаря // Український світ. 1996. № 1. С. 3.

**Роїк Юлія Віталіївна**

доцент кафедри художньої кераміки, дерева, скульптури та металу Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

**Білик Оксана Валеріївна**

магістр II року навчання спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація», факультету декоративно-прикладного мистецтва Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

## **СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ СТВОРЕННЯ ЗООМОРФНОЇ КЕРАМІЧНОЇ ПЛАСТИКИ НА ОСНОВІ НАРОДНОГО НАЇВУ**

Зооморфна керамічна пластика сягає корінням у глибину віків. Своє втілення вона знайшла в мистецтві різних стародавніх культур, зокрема у Стародавньому Єгипті, Месопотамії та інших давніх світових цивілізаціях. Зооморфні образи були поширені в кераміці, символізуючи різні аспекти культури та віри місцевих жителів. Стилізовані тварини у вигляді круглої скульптури, рельєфу та площинного зображення використовувалися для оздоблення храмів, будівель, посуду та інших об'єктів.

Археологічні знахідки зооморфної кераміки добре описані у двотомній «Енциклопедії Трипільської цивілізації», де зазначено, що людство вірило, ніби глина здатна поглинати негативну енергію, а глиняні фігурки – відлякувати злих духів. Саме тому стародавні люди прагнули оточити себе зооморфними оберегами з глинистого матеріалу [1].

Варто зазначити, що фігурні керамічні вироби XIX–XX ст. стали темою дослідження М. Русова, І. Пошивайла, О. Клименко, Г. Івашків та інших українських науковців і мистецтвознавців.

Зауважимо, що в XX столітті зооморфна керамічна пластика отримала нове життя завдяки мистецькому рухові народного наїву. Мистецтво народного наїву в Україні має глибокі історичні корені, пов'язані з фольклором, обрядами та народними традиціями. Офіційно мистецтво народного наїву почало свій розвиток в Україні у 1920–1930-х роках. Цей стиль відзначався простотою образів і наївністю в їх створенні. Художники, які долучилися до цього руху, часто використовували зооморфні образи у своїх керамічних роботах. Митці черпали ідеї з навколишнього середовища, спостерігали за природою, переосмислювали, додавали фантазії, казковості і в результаті створювали дивовижні роботи [2]. Серед важливих зразків наївного мистецтва варто виділити художню творчість

Марії Приймаченко, Поліни Райко, Миколи Глуценка, Катерини Білокур. Їхні роботи стали символами українського народного мистецтва.

Прикладом поєднання зооморфних образів та народного наїву в мистецтві художньої кераміки слугує творчість Неллі Ісупової. Її роботи випромінюють тепло та життєрадісність, яка притаманна народному світосприйняттю. Майстриня зазначає, що під час створення виробу не малює ескізи – за роботу береться лиш тоді, коли ідея остаточно дозріває. Потім глина сама підказує напрям для творчості.

Доповнимо, що одним із масштабних керамічних проєктів, який популяризує зооморфну керамічну пластику, став «ZOO-ZOOM». Це всеукраїнський виставково-мистецький проєкт, організований спільно з артгалереєю «ЦеГлинаАрт» і Національним музеєм декоративного мистецтва України. Щорічно на виставках демонструються роботи митців із різних куточків України і світу, з відмінним баченням та стилем. Організатори зазначають, що поєднання в одному просторі традиційного із сучасними напрямками є особливістю проєкту. Проєкт цікавий тим, що митці могли обрати будь-який тваринний образ, який був їм до душі [3].

Завдяки використанню народних мотивів та символів зооморфна керамічна пластика на основі наїву є відображенням багатокультурного життя нації, її світосприйняття. Зооморфна наївна кераміка славиться своєю виразністю та емоційністю, що спонукає сучасних митців творити з душею. Сьогодні зооморфна керамічна пластика залишається важливою частиною сучасного мистецтва і потребує глибшого вивчення та дослідження.

### **Література**

1. Енциклопедія Трипільської цивілізації. К., 2004. Т. 1. Кн. 1. 703 с.; Т. 2. 654 с.
2. Герус Л. Українська народна іграшка. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2004. 264 с.
3. Пилипенко Г. Керамічний світ Zoo Zoom. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/keramichnij-svit-zoo-zoom/>.

**Сав'юк Ювеналій**

магістрант факультету декоративно-прикладного мистецтва Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

**Дяченко Алла**

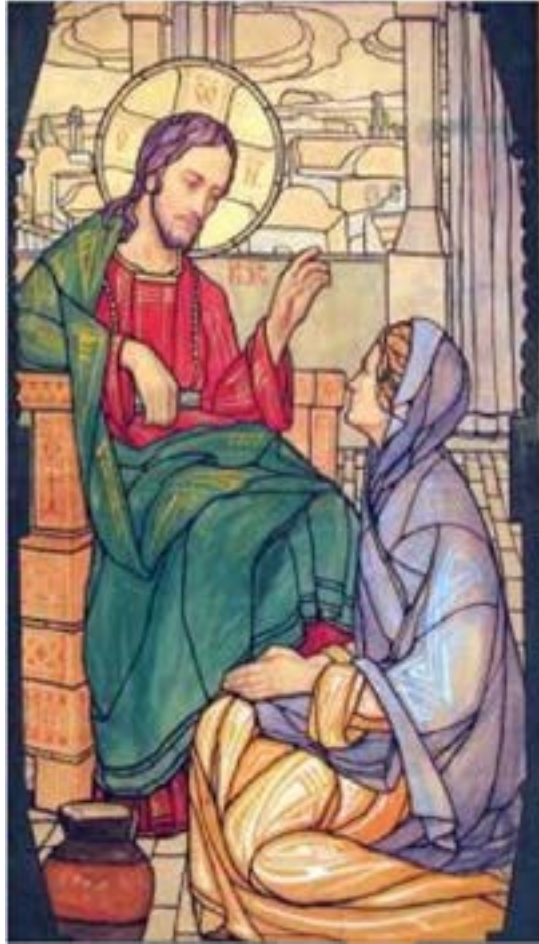
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри промислового дизайну і комп'ютерних технологій, декан факультету декоративно-прикладного мистецтва Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

## **ТВОРЧИСТЬ МОДЕСТА СОСЕНКА ТА ЙОГО ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ПРОМИСЛОВОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ**

За прикладом творчості Модеста Сосенка формувалася художньо-промислова освіта в Україні, однак історики стверджують, що спадщину художника складно оцінити через наслідки бойових дій першої половини ХХ ст. Художник дав нове життя українським іконам XVI–XVII ст., українським традиціям монументального розпису, що сягають часів Київської Русі. Модест Сосенко одним із перших виступив із власною системою оздоблення українських храмів, об'єднавши візантійський стиль та новаторство Заходу, орнаменталістику та модерн. Музеєзнавець Іларіон Свенціцький так охарактеризував основні риси творчості Модеста Сосенка: «Для митця Сосенка було найкращим завданням гармонійна гра переходу кольорів один в другого ніжними тонами, та замкнута в мистецьку цілість орнаментальна думка. Колорист-орнаментатор – ось властиве мистецьке обличчя Модеста Сосенка. Його твори не єсть виразом якогось неспокійного блукання в розв'язці мистецьких завдань та в вигляданні особливих якихось ефектів. Сосенко мріє про красу, він її любить, він її добачує всюди в гармонійній цілості ліній рисунку та в чудовій грі барвних тонів» (Рис. 1) [2].

Учнем Модеста Сосенка був Юліан Буцманюк, який виявився не лише талановитим маляром, а ще й творцем нової художньої концепції – української сецесії. Фрески жовківської каплиці Ю. Буцманюк виконав у дусі сецесії, традиційної для початку ХХ століття, тоді мистецтво вже відмовилося від умовностей бароко та класицизму, від занадто емоційних поз та виразу облич. Пози людей та янголів на його фресках максимально реалістичні: на обличчях – мир, спокій, упевненість та смирення, притаманні готичній скульптурі. Єдине, що відрізняє готичні статуї від людей у романтичному живопису, – це посмішка, майже всі обличчя на готичних статуях мають м'яку, приховану посмішку; на сецесійних картинах люди серйозні, немов благоговіють від того, свідками або учасниками чого вони є. Найбільше вражає Божа Матір із маленьким Ісусом,

біля якої стоять діти в українському вбранні. Сорочка з українською вишивкою і на самому Ісусі, і на архангелах Гавриїлі та Михаїлі, які зображені з боків від Божої Матері.



*Рис. 1. М. Сосенко, «Христос і Самарянка»*

Сецесійний стиль, обраний Юліаном Буцманюком для жовківської каплиці, не новий. Однак винаходом молодого митця було поєднання сецесійного романтизму та елементів українського орнаменту, а також «українізація» героїв фресок. І справа тут не лише у вишиванках, а й у виразах облич та позах героїв, які видають у цих давньогрецьких, давньоєврейських та давньоруських святих українських інтелігентів початку ХХ ст. Усіх героїв фресок митець списував зі своїх знайомих: священників, малярів, викладачів. Є легенда, що дівчина, яка стоїть біля Божої Матері, була списана з жовківчанки, в яку молодий художник певний час був закоханий. Із чотирьох янголів, що прикрашають купол каплиці, двоє списані з жовківських малих єврейок, а двоє інших – з українських дітей. Розпис жовківської каплиці став першим в історії мистецтва прикладом поєднання сецесійного романтизму та української народної традиції. Уперше вишиванки з'явилися на церковних фресках, українська культура проявила себе в церковному мистецтві, на стінах храму поєдналися духовні та національні традиції, відверто переплелися християнський та український дух (Рис. 2) [1].



Рис. 2. Ю. Буцманюк. «Проповідь Івана Вишенського».

Розпис із монастиря Різдва Христового в Жовкві (Б. Хмельницький, І. Вишенський, І. Мазепа, Г. Гулевичівна та інші видатні православні діячі України).

У результаті висвітлення творчих здобутків митці кінця XIX – початку XX ст. продемонстрували розвиток художньо-промислової освіти зазначеного періоду, а також особливості та новації, якими художники наповнювали свої різноманітні твори.

### Література

1. Заславський В. Духовне і національне у жовківській спадщині Юліана Буцманюка. URL: [https://risu.ua/duhovne-i-nacionalne-u-zhovkivskiy-spadshchini-yuliana-bucmanyuuka\\_n32187](https://risu.ua/duhovne-i-nacionalne-u-zhovkivskiy-spadshchini-yuliana-bucmanyuuka_n32187). (Дата звернення: 29.05. 2023).
2. Шевелева М. Модест Сосенко – художник-епоха українського сакрального мистецтва. URL: <https://uain.press/blogs/modest-sosenko-monumentalist-novator-ukrayinskogo-mystetstva-1229826>. (Дата звернення: 29.05.2023).



**Святун Олексій**

магістрант факультету декоративно-прикладного мистецтва Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

**Дяченко Алла**

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри промислового дизайну і комп'ютерних технологій, декан факультету декоративно-прикладного мистецтва Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

## **РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ КЕРАМІКИ У ТВОРЧІЙ ЛАБОРАТОРІЇ НІНИ ФЕДОРОВОЇ**

Основними принципами діяльності Експериментальної майстерні художньої кераміки під керівництвом Ніни Федорової, що знаходилася на території заповідника «Софія Київська», були орієнтація на традиції української народної кераміки, новаторський підхід у їх застосуванні, творча співпраця народних майстрів, професійних художників, технологів та архітекторів. У народі майстерню називали «Софійською гончарнею», або «Лабораторією Ніни Федорової» [1, 4].

Ніна Федорова була видатною технологинею, яка створила широку гаму кольорових полив – чорну, зелену, червону, відтінки сріблястої, перламутрової, бірюзової; винайшла морозостійкі поливи, проводила унікальні дослідження в майстерні. Вона вперше створила і застосувала поливи й емалі відновного вогню, розробила кристалічні, матові керамічні фарби для майоліки. Українська художниця-керамістка відродила втрачену рецептуру глазурі темно-червоного кольору з глибоким мідним відблиском «бичача кров», яка була винайдена давньокитайськими майстрами на основі поєднання міді та срібла [4].

1940–1950-ті роки були періодом становлення і розвитку майстерні Ніни Федорової. Художня кераміка (декоративні тарілки, скульптура малих форм, вази), яку виготовляли на той час, нагадувала за формою народну (Рис. 1.) [3, с. 42].

На базі Софійської гончарні регулярно проводилися науково-практичні семінари й заняття з метою поширення технічного і художнього досвіду працівників майстерні, який згодом був використаний багатьма керамічними виробництвами України, зокрема Васильківським майоліковим заводом та Опішнянським заводом «Художній керамік» [2, с. 58].

Для майстерні Ніни Федорової була характерна постійна активна виставкова діяльність, до якої обов'язково залучались і народні майстри. У 1958 році

всі республіки колишнього СРСР уперше взяли участь у європейській виставці декоративної кераміки, організованій Міжнародною академією в Остенде (Бельгія). Україна була представлена творами народного майстра Омеляна Железняка, що стало творчою перемогою всієї майстерні [4].



*Рис. 1. Роботи Ніни Федорової.*

Важливою складовою успіху майстерні була співпраця професійних художників із народними майстрами, яких запрошували з Чернігівщини, Сумщини, Київщини та інших областей до Софійської гончарні. Серед носіїв традицій, які працювали в майстерні, були заслужений майстер народної творчості України О. Железняк, члени Спілки художників України народні майстри Г. Шарай, О. Селюченко, Ф. Олексієнко, О. Пошивайло, Р. Батечко, гончарі Я. Падалка, Є. Кацимон та М. Маринченко.

Основними принципами роботи лабораторії були спільна творчість та синтез мистецтв. Художники створювали керамічні вироби, котрі архітектори органічно поєднували з архітектурними конструкціями, увиразнюючи інтер'єри та екстер'єри модерністських будівель. Провідною ідеєю було впровадження українських національних мотивів як найбільш тематично та функціонально виправданих та доцільних для даної території.

Професійні художники працювали поряд із народними майстрами. Професіонали органічно сприймали народне мистецтво з притаманним йому багатством орнаментики та колориту. Народні майстри опанували технологічні



новинки керамічного виробництва. Разом із професійними художниками вони створювали різноманітні зразки українських сувенірів у вигляді посуду, іграшок, оберегів. Для майстерні Ніни Федорової впродовж десятиліть незмінним творчим кредо залишався пошук і новаторство поряд зі збереженням традицій народного мистецтва [4, с. 210].

Отже, у художній кераміці, створеній у творчій лабораторії Ніни Федорової, можна простежити три основні тенденції: традиційне трактування професійними художниками форм і декору, поєднання традиційного і нового, а також використання багатой палітри кольорів полив і майстерний арсенал художньо-технічних прийомів. Аналіз творчого доробку лабораторії Ніни Федорової і художників-керамістів, які працювали незалежно, свідчить про те, що роботам творчих особистостей притаманні індивідуальні художні особливості. Їхнє мистецтво слугувало невичерпним джерелом для відображення художнього образу Києва. Розписи відзначаються особливою пластичністю, виразною монументальністю та органічним поєднанням із формою. Художники майстерні стали справжніми новаторами у використанні засобів декорування під час створення художнього образу в майоліці.

### **Література**

1. Бекетова І. Експериментальна майстерня. Творчий осередок. До 100-річчя Н. І. Федорової. К., 2007. С. 1–15.
2. Друга національна виставка-конкурс художньої кераміки «КерамПК у Опішному»: Альбом-каталог / Авт.-упоряд. О. Пошивайло. Опішне, 2011. 312 с.
3. Івашків Г. Декор української народної кераміки XVI – першої половини XX століть. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2007. 544 с.
4. Лабораторія Ніни Федорової: колір – бичача кров. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://supportyourart.com/columns/nina-fedorova/>.

**Сорочинська Галина Вікторівна**

бакалавр кафедри теорії та історії мистецтва

Національної академії образотворчого мистецтва  
і архітектури

## **РОМАН МІНІН. СОЦІАЛЬНІ АСПЕКТИ В ТВОРЧОСТІ РАНЬОГО ПЕРІОДУ**

**Анотація.** Проаналізовано соціальні аспекти в творчості раннього періоду українського художника з шахтарським корінням Романа Мініна, який своїми роботами намагається привернути увагу до шахтарської теми, увіковічнити в мистецтві образи і середовище рідного йому шахтарського краю.

**Ключові слова:** митець Роман Мінін; шахтарський фольклор; гірники; монументальне мистецтво; Донецький регіон.

Роман Мінін належить до тих особистостей, які творять найновітнішу історію українського мистецтва. Митець народився 1981 року в місті Димитрові (із 2016 року – Мирноград) Донецької області в династії шахтарів, яку започаткували ще його бабусі і дідусі. Усталені колективні традиції й особливості побуту невеликого містечка Димитров на Сході України, де проходило його дорослішання, істотно вплинули на світоглядну систему художника.

У 1998 році він вступив до Харківського художнього училища, а відтак продовжив навчання у Харківській державній академії дизайну і мистецтва. Однією з найважливіших фігур, що посприяли становленню митця, став наставник В. Гонтарів, який будував свою творчість на поєднанні міцних класичних традицій та сучасної національної української культури і вважав себе прямим продовжувачем традицій бойчукізму. Під керівництвом В. Гонтарєва Р. Мінін відчув внутрішню свободу і впевненість у практикуванні монументалізму, отримав поштовх до вибору головної теми. Душевна спорідненість із донецьким регіоном визначила на майбутнє прагнення художника перетворити архетип безликого найманого працівника на високе мистецтво.

Треба зазначити, що важке трудове життя шахтарів надихало творців різних країн і національностей у різні часи й епохи. Коли розглядати цю тему в контексті світового мистецтва, натрапляємо на шахтарські образи у творчому доробку художників, скульпторів та ілюстраторів Англії (Артур Джордж Уокер), Бельгії (Константен Еміль Меньє), Німеччини (Кете Колльвіц), Нідерландів (Вінсент ван Гог), США (Норман Персіваль Роквелл) тощо. У ХХ столітті тема шахтарів у мистецтві виринала на поверхню в іншому географічному ареалі й із новими художніми сенсами. У добу соціалізму, зокрема в радянській Україні, всіх гірників зображали здебільшого передовиками соціалістичної праці. Сюжетів за участі шахтарів торкалися Микола Рокицький, Віктор Зарецький, Олександр Дейнека, Віктор Рижих. Індустріалізація Сходу України, що досягла масштабності

в першій третині ХХ століття, зумовила формування унікального за своєю специфікою прошарку суспільства, всі зусилля якого були спрямовані в русло активної розбудови промисловості. Забезпечення виконання завдань радянського режиму здійснювалося за рахунок безжальної експлуатації людського ресурсу. Нелюдські умови праці, відсторонення від культурних магістралей, безликість важкого повсякденного існування породили виникнення у вугільному краї нового світоустрою з власними соціокультурними стандартами та регіональною ідентичністю. Із часом через сукупність низки політичних та економічних факторів розпочався процес занепаду промислової сфери. Під час перебудови й після відновлення Україною незалежності вуглевидобувні підприємства перебували в кризовому стані, відповідно й мистецька риторика поступово змінилася. Шахтарську тему досліджували у своїй творчості Арсен Савадов, Валерій Мілосердов, Віктор Марущенко, Євгенія Белорусець. Намагаючись знайти власне бачення теми, Роман Мінін не йде шляхом повторення. З першими кроками в цьому напрямі він починає шукати свій власний підхід та інтонації. Маючи на руках головний козир – походження з родини шахтарів і дорослішання в промисловому регіоні, – він «шкірою відчуває» сутність специфіки шахтарської теми. Автор шукає особисті підходи через іронію, яка передана з почуттям любові та розумінням проблем і труднощів життя гірників.

Роман Мінін розпочав роботу над серією «Шахтарський фольклор» у 2007 році і працював над нею протягом трьох з половиною років. До серії увійшли роботи з фольклорно забарвленими уявленнями про шахтарський побут і соціокультурні реалії. Автор висвітлює соціальні аспекти жертовної професії і рефлексує над проблемою репрезентації особливостей світогляду пересічного працівника вугільної промисловості. Серія народилася як відповідна реакція на існування певних стереотипів, що стали «зовнішньою» емблемою гірників.

Композиційно всім творам притаманна монументальність, так, ніби вони передбачають можливість збільшення в просторі. Художня манера виконання декоративна, спрощена, переважно площинна. Вона відображає глибинне знання народної творчості і тяжіє до наїву з ознаками народного лубка. Опановуючи стихію матеріалу, засобами виразності Р. Мінін обирає лінію, графічний контур, контрасти, локальні кольори і вільно оперує ними. Такий вибір загострює увагу не так на деталях і сюжеті, як на створеному автором чуттєвому містичному мікровсесвіті.

У кольоровій палітрі переважають землясті тони – сірі, вохристі, оливкові, коричневі. Подекуди природні відтінки поєднані з вибуховими жовтими, помаранчевими, червоними локальними плямами. Таке протиставлення створює тривожну атмосферу і певну динамічну пульсацію фантомної трагічності, яка екстраполюється на всю серію. Персонажі розвернуті переважно в профіль або фас і стилізовані в дусі примітивізму. Спостерігається спрощення конструктивного об'єму і побудови світлотіні у портретах. Для облич характерні прямі видовжені носи, стислі губи, широко відкриті або заплющені очі, збільшені, як на візантійських

іконах. Вирази облич стримані, часто відсторонені, проте в них відчувається емоційне напруження, внутрішня експресія. Кременні руки позбавлені активної жестикуляції, вони міцно стискають інструменти або вільно тримають цигарку. Гірники, що колективно долають випробування долі, вдягнені в спецодяг, взуті у масивні чоботи, голови захищені касками з ліхтарями. Герої цього циклу не є об'єктами візуальної насолоди. Вони подібні один на одного, подекуди змарнілі, позбавлені яскраво вираженої індивідуальності, як і виснажені, вкриті вугільним брудом, професійно загартовані робітники, які щойно вийшли з шахтарського забою.

Сюжетна лінія серії не надто оптимістична, іноді справляє гнітюче і бентежне враження. Способом існування автор ніби виправдовує маргінальну поведінку обранців, що живуть за межами суспільства. Із родинного досвіду митець розуміє переживання, очікування і характерні реакції працівників шахтарської справи в різних ситуаціях. Поетизація героїв-гірників перетворюється на сакралізацію і своєрідну містифікацію шахтарського середовища. Маючи поетичний дар, для більшості робіт Р. Мінін придумав урочисто-трагедійні фрази, частіше за все римовані, які гаслом прописав на полотнах: «Хоть смейся по-черному, хоть плачь молоком, никаким эту стену не пробить кулаком...», «У Бога для шахтёров отдельная награда: покой в душе и вечность в тени от винограда», «Жить, работать, ждать, когда придет внезапно, тот, кто отдал свою смерть, чтоб вернуть наши жизни обратно». Взаємодія напису і зображення дає нову синтетичну сполуку, в якій повніше розкривається зміст і авторська ідея. Така стилістика, а також виразна примітивність художніх засобів викликають певні аналогії зі взірцями агітаційного мистецтва радянського періоду, які орієнтуються на масового глядача і покликані висвітлювати особливості регіонального буття. Проте у творах Р. Мініна відсутня моралізаторська проповідь чи то пропаганда, характерна для візуальних носіїв ідеології. Тут мають місце мотиви сакральної місії з іронічно-гротесковим підтекстом, що переплітаються з героїзацією відчайдушних сміливців-трудівників. Фольклорні вислови Р. Мініна відображають специфічний колективний жаргон, природний для шахтарського «контингенту».

У роботах цього періоду, попри власну індивідуальність, найбільше відчутна орієнтація митця на авторський почерк його наставника В. Гонтарєва. Той, у свою чергу, спирався на художню школу бойчукістів, якій був притаманний відхід від академізму в бік більшої свободи творчості і примітивізму. Також відчувається захоплення мексиканською школою живопису (Дієго Рівєра, Хосе Давид Альфаро Сікейрос), яка орієнтувалася на соціальний монументалізм із політичним підтекстом, йшла шляхом спрощення і схематичності. Р. Мінін майстерно використовує архаїчну мову і пластику, аби за допомогою генетичної пам'яті наблизити глядача до розуміння візуального коду закладеної ідеї.

Використовуючи багатогранні алюзії, автор вибудовує своєрідну «казкову» розповідь про Донбас, яким він його бачить, і це запускає низку думок навіть у далекого від східноукраїнського контексту глядача. Гуманістичний задум

художника – познайомити глядача з особливостями культури провінційних міст регіону – втілюється через унікальну авторську мову, покликану створювати простір для певних асоціацій. У ній відчувається щирість та емоційне осмислення енергетично потужної шахтарської естетики, що в окремих творах досягає сакралізації.

Підсумовуючи, хочеться зазначити, що донецька міфологія як об'єкт художньої рефлексії наповнена ідеологічними кліше, які сформувалися історичними особливостями. Шахтарське середовище зі своїм специфічним світоглядом є незмінним символом краю. Своєю творчістю Роман Мінін намагається привернути увагу до шахтарської теми не лише співвітчизників, а й усього світу. За допомогою створеного ним східноукраїнського культурного коду, що зашифрований у промовистих роботах, митець прагне запустити складний процес ідентифікації, який буде цікавим і зрозумілим великій аудиторії. Зацікавленість у культурному розвитку Сходу України, зверненість до ментальності цього регіону, обізнаність у питаннях шахтарської специфіки, щире бажання увіковічнити в мистецтві образи і середовище малої Батьківщини продовжують і надалі надихати художника на генерацію нових мистецьких творів і задумів.

**Титенко Опанас Михайлович**

старший викладач кафедри монументального і станкового живопису Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука  
panas.tytenko@gmail.com

## **АКАДЕМІЗМ І ПОШУК НОВОЇ ОБРАЗНОЇ МОВИ В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

**Анотація.** Розглядаються стиль академізму в українському живописі кінця ХІХ століття і пошуки нових композиційних рішень, що з'явилися на початку ХХ століття, а також обставини, які викликали ці зміни. Автор аналізує домінування пізнього академізму та декоративізм модерну в живописній українській школі як певні віхи її розвитку, звертає увагу на ґрунтовні зміни, які відбуваються в її образній мові на межі століть.

**Ключові слова:** стиль; художник; полотно; школа; композиція; майстерність; прийоми; пошуки; академізм; художня мова.

**Abstract.** The article examines the style of academicism in Ukrainian painting at the end of the 19th century and the search for new compositional solutions that appeared at the beginning of the 20th century, as well as the circumstances that caused these changes. The author of the article considers the dominance of late academicism and modern decorativeism in the Ukrainian school of painting as certain milestones in its development, draws attention to the fundamental changes that occur in its figurative language at the turn of the century.

**Key words:** style; artist; canvas; school; composition; skill; techniques; searches; academicism; artistic language.

Як відомо, академізм ґрунтується на дотриманні суворих форм, на поєднанні течій класицизму і романтизму. Академізм, який був панівним стилем в українському живописі, запозичив дуже багато з руху російських художників-передвижників. Одним з українських живописців, що сповідували ідеї передвижницького руху, був Микола Пимоненко, який услід за іншими художниками того часу став співцем сільської теми, ідеалізував народництво. Попри романтизований погляд на життя і творчі теми, Микола Пимоненко став митцем, якого вважають одним із засновників національної реалістичної школи. Його роботи високо цінували фахівці, недаремно картини Пимоненка зберігаються в колекціях Лувру і Мюнхенської галереї. У ранні роки своєї творчості Федір Кричевський пристав до побутового жанру, в якому досяг справді високого рівня майстерності. Одним із кращих зразків українського побутового жанру вважається картина Кричевського «Наречена» 1910 року.

Поступово все те, чим жили і дихали художники кінця ХІХ століття, – теми просвітництва, робочої естетики простого народу – ставало анахронізмом.

Почалися індустріалізація, модернізація, розвивалися буржуазні відносини в суспільстві, з'являлися великі підприємства, залізниці тощо. Ці соціальні та світоглядні зміни позначилися й на образній мові українського живопису того часу. Художником, який привніс нове бачення в український живопис, став Олександр Мурашко. Саме цей митець, полотна якого демонструвалися в європейських галереях, став провідником українських живописців у світ імпресіонізму. А його картина «Карусель» отримала на Мюнхенській міжнародній виставці золоту медаль.

Говорячи про нову образну мову в українському живописі, неможливо не згадати про декаданс, представником якого вважається Всеволод Максимович. Його декоративно-площинні живописні полотна певним чином віддзеркалюють творчі новації Густава Клімта. Варто згадати автопортрет Максимовича і його полотно «Поцілунок».

Декоративний підхід у пошуках нових форм притаманний і згаданому вище Федору Кричевському. Живописна мова митця проходить певну трансформацію. Роботою, яка поєднала принципи портретного і нового побутового жанрів, стала його картина «Три віки» 1913 року, де жіночі типажі поєднуються з узагальненими алегоричними образами, трактованими в монументально-декоративному плані.

У роботах Петра Холодного спостерігаємо тенденції модерну та національні мистецькі концепції. Його живописні твори пов'язані з фольклорними і пісненими мотивами. Вони декоративні та формально-стилістичні за своїм рішенням.

На відміну від творчості Петра Холодного, Михайло Жук знаходить інший шлях. Його живопис сповнений асоціативним змістом. Він звертається до стилізації, орнаменталізації та символіки в своїх творах. Варто згадати братів Бурлюків, які заснували мистецьке об'єднання «Гілея», де активно заперечувались будь-які традиційні форми мистецької образності. Основу нових художніх форм Давид Бурлюк шукав у народному примітиві, надаючи перевагу деформованим площинам. Експерименти з формою привели Давида Бурлюка до футуризму.

Дуже важливою фігурою українського мистецтва на етапі входження в нього модерністських течій стала Олександра Екстер, яка винайшла супремоконструктивізм. Не менш значущим є внесок Олександра Богомазова, який зумів поєднати своєрідну сюжетну образність із динамікою й абстрактністю форми, кубічну логіку і статику з футуристичним бурхливим рухом. Таким чином в Україні виникає кубофутуризм.

Окреме місце в історії мистецтва першої третини ХХ століття належить Казимиру Малевичу, який змінив парадигму світового сучасного мистецтва.

Європейські художні течії живили українське мистецтво, залучали його до сфери свого впливу. Але так тривало недовго. В СРСР опустилася «залізна завіса» і художники були відірвані від загальносвітового мистецтва та його тенденцій.

Завершуючи цей невеликий екскурс, який лише трохи відкриває процеси пошуку нової образної мови в українському живописі початку ХХ століття, неможливо оминати творчість Михайла Бойчука, якому вдалося створити потужні новаторські мистецькі течії – спершу неовізантивізм, а згодом бойчукізм, – що багато в чому визначили обличчя українського модернізму.

УДК 711.4

**Ткаченко Аліна Сергіївна**

студентка 5 курсу факультету дизайну Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука  
Lina\_tka.chenko@ukr.net

## **ОСОБЛИВОСТІ ПРЕДМЕТНОГО НАПОВНЕННЯ ГРОМАДСЬКИХ ПРОСТОРІВ В УКРАЇНІ: ЗАСТОСУВАННЯ ПРИНЦИПУ МОБІЛЬНОГО НАПОВНЕННЯ ПРОСТОРУ**

**Анотація.** Розглянуто проблему предметного наповнення громадських просторів в Україні та важливість застосування принципу мобільного наповнення для створення інноваційних і динамічних середовищ для громади. Проаналізовано особливості й переваги мобільного наповнення громадських просторів в Україні.

**Ключові слова:** предметне наповнення; громадські простори; мобільне наповнення; інновації; Україна.

## **FEATURES OF THE SUBJECT MATTER FILLING OF PUBLIC SPACES IN UKRAINE: APPLYING THE PRINCIPLE OF MOBILE SPACE FILLING**

**Abstract.** The article explores the issue of subject matter filling of public spaces in Ukraine and the importance of applying the principle of mobile space filling to create innovative and dynamic environments for the community. The purpose of the article is to study the peculiarities and advantages of mobile space filling in public spaces in Ukraine.

**Keywords:** subject matter filling, public spaces, mobile space filling, innovation, Ukraine.

**Вступ.** У сучасному світі громадські простори стають усе важливішими для соціокультурного та економічного розвитку суспільства. Громадські простори в Україні відіграють ключову роль у сприянні спільнотам, створенні культурних та соціальних ініціатив, стимулюють розвиток інноваційних підприємств і стартапів. Однак для досягнення цих цілей необхідно звертати особливу увагу на предметне наповнення громадських просторів, ураховуючи сучасні тенденції. Останнім часом усе більше зростає інтерес до теми предметного наповнення громадських просторів. Дослідники акцентують увагу на необхідності розвитку інноваційних підходів до створення просторів, які б підтримували мобільність та динаміку взаємодії між громадою і простором.

**Мета статті і методи дослідження.** Метою статті є вивчення особливостей предметного наповнення громадських просторів в Україні з використанням принципу мобільного наповнення. Для її досягнення було проведено аналіз



наукових джерел, які дали змогу визначити основні аспекти цієї проблеми та ідентифікувати підходи до її вирішення.

**Результати дослідження.** Громадські простори в Україні відіграють важливу роль у соціокультурному та економічному розвитку суспільства. Їх створення та організація мають велике значення для стимулювання спільнот, культурних та соціальних ініціатив, а також для розвитку інноваційних підприємств і стартапів. Однак для досягнення цих цілей необхідно приділяти увагу особливостям предметного наповнення громадських просторів та використовувати принцип мобільного наповнення для створення інноваційних і динамічних середовищ для громади.

Мобільне наповнення – це принцип, який передбачає можливість змінювати предмети й елементи в громадських просторах для відповіді на поточні потреби та вимоги громади. Цей підхід сприяє створенню гнучких та адаптивних середовищ, які можуть швидко реагувати на зміни у використанні простору.

Особливості мобільного наповнення:

1. Адаптованість. Мобільне наповнення дає змогу легко змінювати конфігурацію простору залежно від поточних потреб. Наприклад, вуличні меблі можуть бути переставлені чи згорнуті для організації заходів або звільнення місця для інших активностей.

2. Варіативність. Мобільні елементи і предмети можуть бути змінені або замінені відповідно до різних сценаріїв використання простору. Наприклад, експозиції на вуличних виставках можуть бути легко оновлені.

3. Залучення громади. Мобільні простори створюють можливості для участі громади у формуванні та обслуговуванні простору. Громадяни можуть бути залучені до прийняття рішень щодо того, які елементи додавати чи змінювати в просторі. Україна має багатий спадок громадських просторів, які мають потенціал для розвитку та вдосконалення. Застосування принципу мобільного наповнення може сприяти створенню інноваційних та динамічних середовищ для розвитку громади. Актуальність цього підходу полягає в таких аспектах:

а) зручність та адаптивність. Україна зазнає змін у структурі та використанні громадських просторів. Здатність швидко адаптувати ці простори до нових потреб громади є критичною для їхньої ефективності;

б) розвиток ініціатив. Мобільне наповнення стимулює розвиток інноваційних підприємств і стартапів, які можуть створювати і вдосконалювати мобільні елементи для громадських просторів;

в) залучення громади. Громадяни мають право брати участь у формуванні громадських просторів. Мобільне наповнення дає змогу залучити громаду до розвитку та обслуговування просторів за її власними потребами. Застосування принципу мобільного наповнення громадських просторів в Україні має великий потенціал для створення інноваційних та динамічних середовищ для розвитку суспільства. Цей підхід дає змогу створити гнучкі та адаптивні простори, які можуть задовольняти поточні потреби та вимоги громади. Реалізація

мобільного наповнення в Україні потребує спільних зусиль громадських організацій, місцевих влад і підприємців з метою створення просторів, які сприятимуть розвитку культури, інновацій та громадської участі.

**Висновки та перспективи подальших досліджень.** На підставі аналізу встановлено, що мобільне наповнення громадських просторів є важливим елементом створення інноваційного середовища. Цей підхід дає змогу адаптувати простір під потреби громади, забезпечуючи гнучкість і можливість швидкого реагування на зміни. Нами розглянуто основні аспекти предметного наповнення громадських просторів в Україні та важливість застосування принципу мобільного наповнення для створення інноваційних і динамічних середовищ для громади. Дослідження цієї теми в майбутньому може сприяти поліпшенню громадських просторів в Україні та створенню більш комфортних і стимулюючих умов для розвитку суспільства. Застосування принципу мобільного наповнення громадських просторів в Україні може сприяти створенню більш інноваційних та динамічних середовищ для розвитку громади. Продовження досліджень у цьому напрямі допоможе розробити конкретніші рекомендації для реалізації зазначеного підходу на практиці.

### Література

1. Gehl, J. (2011). *Life Between Buildings: Using Public Space*. Island Press.
2. Jacobs, J. (1961). *The Death and Life of Great American Cities*. Vintage. 3.
- Johnson, M. (2019). Innovations in Public Space Design. *Journal of Urban Planning*, 12 (2), 87–101.
4. Montgomery, C. (2013). *Happy City: Transforming Our Lives Through Urban Design*. Farrar, Straus and Giroux.
5. Placemaking.com. URL: <https://www.placemaking.com/>
7. Smith, J. (2020). Mobile Space Filling in Urban Design. *Urban Studies*, 45. 335 p.
8. Гендерно-чутливе планування громадських просторів. URL: <https://urban.in.ua/publikatsii/hranterna-infrastruktura-hromadskyh-mistytsiv>
9. Міністерство регіонального розвитку, будівництва та житлово-комунального господарства України. URL: <https://www.minregion.gov.ua/>
10. Планування та архітектура міста: досвід України та світу. URL: <https://urb.news/>
12. Проект «Реанімація міста». URL: <http://reanima.ua/>

**Хижинський Володимир Вікторович**

кандидат мистецтвознавства, доцент,  
завідувач кафедри художньої кераміки,  
декоративної скульптури, дерева та металу  
Київської державної академії декоративно-  
прикладного мистецтва і дизайну  
імені Михайла Бойчука

**Забеліна Тетяна Сергіївна**

студентка 6 курсу спеціальності  
023 «Образотворче мистецтво, декоративне  
мистецтво, реставрація»  
Київської державної академії  
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну  
імені Михайла Бойчука

**ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ АРВМ ТА ВНЕСКУ МИСТЕЦЬКОГО  
ТАНДЕМУ АДИ РИБАЧУК І ВОЛОДИМИРА МЕЛЬНИЧЕНКА В  
РОЗВИТОК КУЛЬТУРИ ХХ СТ. <sup>1</sup>**

Як визначити, є той чи інший витвір мистецтва «внеском» у розвиток культури чи ні? За якими критеріями робити подібні висновки? Можливо, за кількістю і значущістю державних відзнак? Але якщо говорити про художників-монументалістів Аду Рибачук і Володимира Мельниченка, то які можуть бути нагороди від неіснуючої нині держави, яка часто не лише не підтримувала творчий тандем АРВМ, а й відверто нищила його роботи? Чи висновки краще робити за уподобаннями мистецтвознавців і критиків від мистецтва? А може, так звані глядачі, споживачі мистецьких творів визначають цей внесок?

Аналізуючи і вивчаючи творчість АРВМ, мусимо визнати вплив усіх цих чинників та критеріїв і водночас – жодного з них! Завдяки ненецькому періоду творчості АРВМ мистецтво збагатилося на кілька сотень творів, що зображають представників цього вимираючого корінного народу Крайньої Півночі. Ада Рибачук і Володимир Мельниченко провели за Полярним колом серед ненців загалом сім років. Митці передали в подарунок місту Нар'ян-Мар, що в Ненецькому автономному окрузі (росія), більше 150 своїх картин як основу першого в Арктиці художнього музею. Варто вважати це «внеском» чи ще ні?

Без АРВМ Центральний автовокзал Києва і Палац дітей та юнацтва приречені були лишатися сірими скляними холодними коробками. Ада Рибачук і Володимир Мельниченко наповнили їх змістом і красою зсередини. Прості, життєві теми мозаїки і керамічних панно – подорожі, дороги, будівлі, дружба, захоплення,

---

<sup>1</sup>АРВМ – ініціали київських художників-монументалістів Ади Рибачук (1931–2010) та Володимира Мельниченка (1932–2023), які цією аббревіатурою підписували всі свої спільні роботи. Нині на базі їхньої творчої майстерні за адресою: м. Київ, вул. Малопідвальна, 10-Б функціонують музей-студія АРВМ і Фонд збереження культурної спадщини Ади Рибачук та Володимира Мельниченка.

навчання, історія – близькі і зрозумілі кожній людині, тому актуальні й досі. Обидві будівлі формували обличчя Києва і стали його візитівками. Відновлені та збережені, панно в інтер'єрах цих будівель ще довго зберігатимуть пам'ять про попередні покоління киян.

Меморіальний комплекс «Парк пам'яті» на Байковій горі в Києві повинен був стати найсучаснішим, наймодернішим місцем поховання в Європі. Геній АРВМ пропонував суспільству створити тут парк Життя, в якому би зберігалась історія поколінь, де, за задумом митців, пам'ять і любов живих мали б перебороти страх самої смерті. АРВМ пропонували новий філософській підхід власне до поховального обряду, до смерті як частини життя. Адже, за словами Володимира Мельниченка, «смерть неминуча, але це не кінець. Це не кінець життя. Смерть – це подія в житті».

Підпірну стіну на Байковому кладовищі художники перетворили на Стіну пам'яті – об'ємний горельєф завдовжки 214 метрів і висотою від 2 до 14 метрів загальною площею дві тисячі квадратних метрів. Творчий тандем Ади Рибачук та Володимира Мельниченка працював над проєктом 13 років. Цей витвір мистецтва повинен був стати композиційним центром меморіального комплексу та квінтесенцією творчості самих митців. Стіна пам'яті – монументальне полотно в бетоні, що говорило про життя, про головне в цьому житті, про трагедії і здобутки людей, які жили тут і помирали, вона була вписана в природний ландшафт як невід'ємна його частина. Однак у 1982 році, незадовго до завершення будівництва, Міністерство культури УРСР оголосило рельєфи «чужими принципам соціалістичного реалізму». За наказом радянських чиновників на майже готову композицію вилили 300 самоскидів бетону. Лише в незалежній Україні почалися роботи з відновлення Стіни пам'яті, які, на жаль, зупинила розв'язана росією повномасштабна війна проти нашої країни.

Чи є цей проєкт внеском у розвиток культури ХХ ст.? Безперечно! Але чи скористаємся цим внеском ми, наступні покоління? І чи вдасться нам відновити не лише Стіну, а й весь Парк пам'яті у вигляді, в якому його задумували АРВМ? Хочеться сподіватися, що так!

І це ми розмірковуємо лише про ті архітектурні та художні проєкти, які вже створені, втілені митцями в життя. А скільки ще ідей зберігається в архівах майстерні АРВМ у Києві по вул. Малопідвальной, 10-Б?

Згадаймо хоча б про конкурс на проєкт пам'ятника «жертвам фашизму в Шевченківському районі», оголошений радянською державою через 20 років після трагедії розстрілу євреїв та представників інших національностей у Бабиному Яру в Києві. АРВМ брали в ньому участь і проєктували пам'ятник як борг пам'яті загиблим для живих.

У грудні 1965 року в Будинку архітектора проводилось експонування проєктів і, на думку громадськості, створений АРВМ проєкт «Кам'яний вінець мук» визнано найкращим. Художникам вдалося так зачепити душі киян, багато яких були живими свідками трагедії, що жителі міста почали приносити квіти ще до проєкту пам'ятника! Така бурхлива реакція, само собою, занепокоїла владу,

і переможцем було визнано інший проєкт.

Чи можемо ми вважати цей проєкт АРВМ внеском у розвиток культури ХХ ст.? Не лише можемо, а й повинні! Щоразу, коли виникає потреба щось будувати чи перебудувати в місті, треба звертатися до цих невітлених проєктів.

Ще один монументальний проєкт АРВМ, якому не судилося бути втіленим у життя, – «Древній Київ». Мета проєкту – гармонійне поєднання сучасної архітектури з пам'ятками Х, XVIII ст. За задумом художників, належало здійснити повну реконструкцію Контрактової площі на Подолі, відновити Церкву Богородиці Пирогощої та пам'ятник Самсону, реконструювати будівлі Гостинного двору, встановити пам'ятник Сковороді, а також створити проєкт історико-археологічного комплексу з підземним музеєм, де мали б експонуватися артефакти, знайдені під час розкопок на цьому місці.

Проєкт АРВМ датований 1972 роком, але «списи» навколо цього місця в Києві ламаються й досі! На цей час ми маємо на Контрактовій площі різні пам'ятники, не пов'язані єдиною концепцією, маємо «відновленого» Самсона та напівзруйнований Гостинний двір! Про підземний Київ і думати забули! Бо на місці археологічних розкопок декому забаглося створити торговельні ряди!

Чи є сама лише паперова проєктно-технічна документація проєкту «Древній Київ» внеском у розвиток культури і скарбом нашого міста? Питання риторичне! Проблема насамперед у тому, як ми цим скарбом скористаємося!

Висновки. Попри велику кількість літератури та наукових творів, творчість АРВМ можна вважати малодослідженою і майже невідомою широкому загалу. Монументальні проєкти митців або напівзруйновані, або не експлуатуються за призначенням, або не до кінця втілені, або не втілені взагалі.

Хоча не все так трагічно, бо спадщина АРВМ оцифрована і зберігається належним чином. Тобто якщо виникне бажання відтворити унікальні проєкти, суспільство, громада можуть звернутися до цих матеріалів та продовжити і закінчити працю художників.

Гадаємо, «внесок» у розвиток культури – це насамперед те, що ми готові сприймати, цінувати, зберігати і передавати наступним поколінням як відображення певного історичного періоду суспільного життя. В цьому контексті внесок творчого тандему АРВМ у розвиток культури ХХ ст. можна вважати недооціненим.

### **Література**

1. Наступна зупинка – автовокзал. А. Рибачук і В. Мельниченко: каталог. Київ: Вістка. 2021. 52 с.
2. Рибачук А., Мельниченко В. Когда рушится мир. Київ: ЮРІНФОРМ. 1991. 79 с.
3. Рибачук А., Мельниченко В. Крик птаха IV. Ми – про свій острів. Київ: Адеф-Україна. 2012. 208 с.
4. Рибачук А., Мельниченко В. Крик птаха VII. Храм неба. Київ: Адеф-Україна. 2020. 383 с.

**Ходосов В. О.**

аспірант першого року навчання  
Київської державної академії  
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну  
імені Михайла Бойчука

## **ПОЛІПШЕННЯ МЕНТАЛЬНОГО ЗДОРОВ'Я ВЕТЕРАНІВ ВІЙНИ ШЛЯХОМ ІННОВАЦІЙНИХ РІШЕНЬ ДИЗАЙНУ**

Ментальне здоров'я ветеранів війни критично важливе в сучасних реаліях українського суспільства. Дуже багато військових нині перебуває в мирних містах на ротації або демобілізується за різних обставин. Адаптація таких людей до мирного життя здебільшого проходить важко, тому ментальне здоров'я – це та важлива складова, що впливає на їхній загальний добробут і подальше життя в мирному середовищі.

Наше дослідження може сприяти розвитку інноваційних підходів до дизайну, які допоможуть поліпшити ментальне здоров'я ветеранів. Інноваційні підходи включають використання сучасних технологій, таких як віртуальна реальність, а також нові методики інтер'єрного дизайну, соціального дизайну і технологічного дизайну. Далі представлено основні дизайнерські ініціативи та підходи, які допоможуть у вирішенні поставленого завдання.

Інноваційні рішення дизайну можуть допомогти створити спеціальні терапевтичні середовища, які сприяють релаксації та відновленню психічного здоров'я військових. Це може включати дизайн кімнат для медитації, створення спокійних природних ландшафтів або використання кольоротерапії.

Наступним рішенням є розробка мобільних додатків або сайтів, які надають ветеранам доступ до інструментів для відстежування та управління своїм ментальним станом. Це може включати системи нагадувань, психологічні консультації через додаток та багато інших корисних функцій. Також до цього рішення можна додати створення інтерфейсів, що полегшують взаємодію ветеранів із технологіями, які використовуються в лікуванні.

Найбільш інноваційним рішенням дизайну є створення віртуального простору, де військові матимуть змогу долати ментальні проблеми в контрольованому середовищі. Ця ініціатива поки що не поширена, але ефективність такої терапії вже неодноразово доведена західним досвідом. Нижче детальніше зупинимося на важливих етапах упровадження VR у реабілітацію ветеранів. (VR – віртуальна реальність (англ. virtual reality, VR).

Важливо створити інтенсивний та емоційно насичений досвід у VR-середовищі, який може викликати позитивні емоції та сприяти релаксації. Дизайн має враховувати відчуття та реакції користувачів (ветеранів) на віртуальні події.

Головне завдання – створити такий VR-простір, у якому людина відчувається

максимально комфортно задля максимальної ефективності терапії. Нам відомі очевидні асоціації, які викликають певні кольори: червоний асоціюється з небезпекою, жовтий – із яскравістю і теплом, а синій – зі спокоєм. У випадку з військовими потрібно розробити дизайни середовищ кількох варіантів, щоб після психологічної консультації можна було підібрати найкращу комбінацію кольорів, яка асоціюється з приємними враженнями.

Дизайнер повинен розглядати можливість адаптації VR-середовища під індивідуальні потреби ветеранів. Це може включати вибір різних сценаріїв, регулювання інтенсивності досвіду та навіть індивідуальний підхід до терапевтичних завдань.

Не варто забувати, що дизайн – це не лише про візуальний досвід. Важливим елементом VR є саунддизайн. Наприклад, доповнення середовища звуками природи може допомогти в релаксації, а певні візуальні ефекти можуть допомогти управляти стресом. Також це вагомий інструмент у відчутті реальності навколишнього середовища.

Отже, відновлення ментального здоров'я військовослужбовців ЗСУ є дуже важливим та актуальним завданням. Дизайн настільки універсальний, що відіграє далеко не останню роль у досягненні цієї цілі. Існують як базові, так і новітні інструменти дизайну, за допомогою яких можливо допомогти ветерану з його проблемою.

Відповідно можемо бачити, що найбільш новітньою та ефективною методикою в реабілітації військових є VR-терапія. Оскільки ця технологія досить нова, то маємо ще багато роботи для створення новітніх просторів з метою реабілітації ментального стану наших захисників та захисниць.

**Шаталіна Наталія Вікторівна**

старший викладач кафедри монументального і  
станкового живопису

Київської державної академії

декоративно-прикладного мистецтва і дизайну  
імені Михайла Бойчука

## **ЗНАЧЕННЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ І ДОМАШНІХ ЗАВДАНЬ З ЖИВОПИСУ ДЛЯ ПРОФЕСІЙНОГО ЗРОСТАННЯ ХУДОЖНИКА**

**Анотація.** Пропонуються рекомендації для індивідуальної та самостійної роботи студентів. Підкреслюється важливість знання напрямів і течій сучасного мистецтва, що актуально для виконання самостійної роботи студентами. Автор упроваджує теорію та методики створення самостійних і творчих робіт на основі здобутих наукових, теоретичних і практичних знань та навичок.

**Ключові слова:** стилізація; інтерпретація; асоціації; художні матеріали; артпростір.

У більшості випадків люди обирають мистецький фах за здібностями, але ж уміти малювати чи бути просто неординарною людиною недостатньо, потрібна база, фундамент, на якому в подальшому відбувається професійне зростання художника. Цією базою і є вищі навчальні заклади мистецького спрямування. Якщо студенти постійно творчо працюватимуть, будуть зацікавлені у створенні нових самостійних мистецьких робіт, які демонструватимуть на різних студентських, а потім на загальних міських, всеукраїнських та міжнародних виставках, це стане стимулом для подальшої творчості.

Виклики сьогодення потребують не лише синтезу здобутків світового мистецтва, а й коригування їх, спираючись на аутентичну національну українську специфіку. У сучасному мистецтві існують два напрями. Перший – це модернізм. Його корені – світосприйняття цивілізованої людини. Тому художники-модерністи формують себе і мистецький простір. Коріння другого напрямку – в народній творчості. Також у декоративно-прикладному мистецтві та в класиці світового живопису. Дуже погано, якщо студентам прищеплюють думку про те, що художник не потребує в навчанні фундаментальних основ художньої творчості, тобто рисунка та живопису. Професійність та саме творчий багаж викладача мають великий вплив на індивідуальність студента. Молоді люди є носіями унікального відчуття свого покоління і часу, його духовних потреб і запитів.

Часи самостійної роботи мають певною мірою доповнювати невелику кількість академічних годин. Самостійну роботу обов'язково враховують під час екзаменаційних переглядів. Вона має велике значення у формуванні світогляду, відображенні навколишнього світу, базуючись на здобутих професійних навичках. Під час виконання самостійної домашньої роботи є можливість занурення у власні



відчуття та особисте сприйняття, індивідуальну передачу умовності зображення. Авторська інтерпретація та стилізація відбувається на базі своїх творчих думок. Самостійна робота дає можливість розкрити індивідуальність та внутрішній світ художника. Враження, яке має лягти в основу художнього твору, являє собою зоровий імпульс, що фіксується побаченим у цю мить. Мистецтво – це мова надзвичайного сприйняття, яким художник володіє у підвищеному ступені.

Використання різних живописних технік, широкого спектра художніх матеріалів дає змогу глибше розкрити індивідуальність, особисте художнє бачення і творчу фантазію. Виконуючи самостійні завдання, студенти закріплюють на практиці теоретичні знання. Водночас вони досконаліше оволодівають засобами художньої виразності, які і є основою професійної творчої діяльності. У результаті самостійної та індивідуальної роботи студент повинен опанувати засоби створення живопису і гармонійної композиції, а також різноманітні живописні техніки: олійні фарби, акварель, гуаш, акрил тощо.

Кожен художник – ланка мистецького невидимого ланцюга, простягнутого в часі і просторі. Творчість існує поза часом. Залишаючись собою, художник має шанс стати частиною осереддя візуальних мистецтв. Тобто це є естетичний досвід, який особисто пережито і відтворено в реальній протидії з браком фантазії та сухого практицизму.

**Висновки.** Підсумовуючи вищесказане, необхідно зазначити, що останнім часом з'явилося чимало не лише технічно складних, а й концептуальних та структурних творів, які гідно представляють Україну в міжнародному артпросторі. Митцю, який хоче технічно правильно опанувати форму вираження, підходить будь-який сучасний метод інтерпретації, що базується на традиційному підході.

Головне в системі навчання в Київській державній академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука – це віра в те, що кожен студент – потенційний творець, художник. Бо кожен випускник академії – представник української культури.

### **Література**

1. Андрієвський В. Л. Розмай незалежної України. Художники Києва. Українське образотворче мистецтво 1911–2011 років / В. Л. Андрієвський. К.: Криниця. 2012. 618 с.
2. Гомперц Вілл. Що це взагалі таке? 150 років сучасного мистецтва в одній пілюлі / Вілл Гомперц. К.: ArtHuss, 2017. 488 с.
3. Кириченко М. А., Кириченко І. М. Основи образотворчої грамоти / М. А. Кириченко, І. М. Кириченко. К.: Вища школа. 2002. 190 с.
4. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань. Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століття. / В. Д. Сидоренко. Ін-т проблем сучасн. мист-ва Акад. мист-в України. К.: ВХ [студіо], 2008. 95 с.
5. Шпак В. О. Основи живопису. Акварель / В. О. Шпак – К.: АДЕФ-Україна. 2013. 256 с.

**Шевченко Микола Миколайович**

магістрант 2 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти спеціальності «Графічний дизайн» Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

**Грушовський Тарас Ігорьович**

магістрант 2 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти спеціальності «Графічний дизайн» Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

**Костенко Ігор Олегович**

кандидат технічних наук, доцент кафедри графічного дизайну Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

## **ІДЕНТИЧНІСТЬ І ВІЗУАЛЬНА МОВА: ВПЛИВ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ НА РОЗВИТОК СУЧАСНОГО НАЦІОНАЛЬНОГО КОМІКСУ**

Ідентичність та візуальна мова є ключовими факторами в розвитку сучасного національного коміксу в Україні, здатними зближувати минуле і сучасність через візуальне вираження культурних особливостей. У контексті української культури відзначається унікальний вплив традиційних елементів мистецтва (таких як народні малюнки) на створення графічних наративів. Ця візуальна спадщина переплітається із сучасними тенденціями коміксів, утворюючи унікальний синтез, який відображає ідентичність та самобутність українського народу.

Розглядаючи роль ідентичності, можна проаналізувати, як вибір сюжетів та персонажів українських коміксів відображає національні цінності та історію. Важливим аспектом є також використання візуальної мови для передачі українських традицій, символів та етнічної спадщини, що сприяє поглибленню зв'язку між коміксами і культурою.

Український національний комікс є не лише формою розважального мистецтва, а й майданчиком для вираження національної самосвідомості і рефлексії суспільних процесів. Поєднання візуальної мови та ідентичності українського коміксу формує відмінний мистецький продукт, який сприяє утвердженню національної культури як сучасної, живої та еволюційної, впливає на утвердження національної культури як динамічної, живої та еволюційної сутності.

Спостереження за використанням символів та міфів українського фольклору в коміксах дає змогу розглядати національний комікс як платформу, яка передає

спадщину та реінтерпретує її в контексті сучасності. Образи героїв та події, взяті з історії і фольклору, стають засобами виявлення унікальності ідентичності.

Творчі рішення, стиль художників та сценаристів українських коміксів активно взаємодіють з ідентичністю, відображаючи різноманіття українського суспільства. Така кольоровість і творчість створюють атмосферу, де читач може відчувати не лише історію персонажів, а й багаточаровість самої культури.

Український комікс відіграє важливу роль у висвітленні сучасних соціокультурних та політичних питань. Його візуальна мова стає силою, що висловлює голос нації щодо викликів і досягнень, використовуючи химерні образи та витончену символіку для висловлення поглядів на політику, гендерні ролі та інші соціокультурні аспекти. Через злагоджену взаємодію візуальної мови та ідентичності комікс не лише зберігає культурний спадок, а й стає інноваційним засобом формування національної свідомості в умовах сучасності.

Такий підхід до дослідження розвитку українського національного коміксу відкриває широкі можливості для вивчення взаємозв'язків між культурою та мистецтвом, а також сприяє розумінню того, як візуальна мова може служити не лише засобом розважання, а й потужним інструментом формування ідентичності та сприяти національному самоусвідомленню.

Український комікс є розважальним жанром і потужним мистецьким інструментом для вираження та утвердження національної ідентичності. Поєднання візуальної мови, заснованої на символах та міфах, і творчості художників створює унікальний простір, де українська культура розцвітає як сучасна, динамічна та жива реальність. Використовуючи власну ідентичність як невичерпне джерело інспірації, комікс не лише відтворює спадщину, а й переосмислює її в контексті сучасності. Цей жанр стає мостом між минулим і сучасністю, де традиції оживають у нових образах, а ідентичність нації виявляється в різноманітті її виражень.

Комікс активно впливає на суспільний діалог, стаючи мовчазним свідком та учасником обговорення актуальних питань. Його візуальна мова заохочує до рефлексії та поглиблення розуміння національної культури в умовах сучасного світу. Отже, українському коміксу притаманні високий рівень майстерності, своєрідне об'єднання візуальної мови та ідентичності, що робить його важливим аспектом сучасної української культури і мистецтва.

### **Література**

1. Годушник О. Комікс в українському комунікаційному просторі. Вісник Дніпропетровського національного університету. Серія «Соціальні комунікації». 2017. Т. 25, № 12. С. 19–24.
2. Космацька Н. В. Нарис з історії виникнення і становлення жанру коміксу / Н. В. Космацька // Вісник Львівського університету. Серія: Іноземні мови. 2012. Вип. 19. С. 141–147.
3. Лейбовіц Л., Стен Лі. Життя як комікс. Пер. з англ. В. Стельмах. Харків, Фабула. 2021. С. 192.

**Шеменьова Юлія Володимирівна**

заступник директора

Фахового коледжу «Універсум»

Київського університету імені Бориса Грінченка,  
доктор філософії (PHD)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0570-3613>

## **РЕВІТАЛІЗАЦІЯ ПОНІВЕЧЕНИХ ВІЙНОЮ МІСТ ЗАСОБАМИ СТРИТАРТУ**

**Ключові слова:** війна; стритарт; ревіталізація; графіті; Україна.

## **REVITALIZATION OF WAR-TORN CITIES BY MEANS OF STREET ART**

**Key words:** war; street art; revitalization; graffiti; Ukraine.

Мистецтво вулиць, або стритарт набуло активного поширення в Європі наприкінці 70-х років ХХ століття. Зокрема, в Німеччині, Франції, Англії та країнах Центральної і Східної Європи. Міста цих країн заповнили графіті, трафарети і стікеритаких урбан-творців, як Деріл Маккрей, Лі Кінйонес, Жан-Мішель Баскія, Бенксі, Jef Aerosol, Miss.Tic, Zevs, Monsieur Chat та Space Invader. Провідними творами, які поширювали райтери у вуличному просторі, стали жіночі образи в техніці трафаретного спреярту, епатажні сюжети Бенксі, андеграунд-реклама та різноманітні теги і графіті. Однак на початку ХХІ століття теми творів світового стритарту здебільшого звільнилися від безтурботних примітивних сюжетів. При цьому графіті набуло жорсткого соціального характеру [9].

Протягом останніх п'яти років українські та зарубіжні дослідники (С. Думасенко, І. Татарова, Р. Шактер, Ю. Шеменьова, О. Івашко) намагалися систематизувати мурали та графіті за їх тематикою, функціями і видами. Так, вони виокремлюють естетичну, соціальну, пізнавально-евристичну, меморіальну, агітаційно-сугестивну, компенсаційну, комунікативну та ревіталізаційну функції графіті-творів [8, 9].

Нині гостро постає питання привернення уваги до «понівечених» та непридатних для життя районів міст унаслідок їхнього радіоактивного забруднення (Прип'ять) і локацій, де відбувалися воєнні дії (Бахмут, Ірпінь, Бородянка, Буча (Україна), Дарайя, Ідліб (Сирія), Єрусалим (Ізраїль), Сана (Ємен) шляхом їхньої ревіталізації за рахунок «внесення» у вуличний простір творів стритарту.

Відповідно до цього в сучасному просторі європейських міст усе частіше з'являються твори вуличного мистецтва, зокрема мурали і графіті, які транслюють назрілі проблеми сучасності.

Із середини ХХ століття і до наших днів хвиля революційних повстань

охопила більшу частину країн ісламського світу, насамперед Близького Сходу. Одним з основних чинників, які вплинули на напрям стритарту даного регіону, стала серія масових вуличних протестів під назвою «арабська весна» 2010–2013 рр., що зумовила революційні повстання в Палестині, Ємені, Ізраїлі, Судані, Лівії, Єгипті та Саудівській Аравії, і так звана «громадянська війна» в Сирії, розпочата серією масових протестів населення на вулицях Дераа, Дамаска та Алеппо, обуреного політичною ситуацією та корупцією в уряді, що перетворилися на багаторічну війну за підтримки протиборчих сторін з боку Росії, США, Ірану і Туреччини [3].

У сучасному просторі країн Близького Сходу стритарт постає як мистецький експансійний рух, призначений розповідати про актуальні проблеми регіону. Так, у Ємені, Ізраїлі, Палестині та Сирії райтер стає активістом, який має вивести представників соціуму із зони комфорту і змусити їх задуматися над проблемами війни, голоду та злиднів. На цих територіях британський райтер Бенксі за допомогою трафаретних графіті «Метальник квітів» (2003, Єрусалим), «Виріжте», «Мокрий собака», «Небажане втручання» (проект «Гетто Санти») (2005, Палестина), місцевий художник Мурад Субей («Діти могил», «Трилогія війни, голоду та хвороб», 2012, Ємен), райтерка Хайфа Субай («Урожай» (Сана) та графіті-художник з Ємену Абу Малек аль-Шамі («Надія» (Дарайя), залишаючи такі візуальні послання на руїнах будівель, кричать світові про проблеми біженців, війни, політичних репресій та соціальної нерівності [10, 1, 3, 4, 5].

Так, сирійський вуличний художник Азіз Аль-Асмар на стіні одного зі зруйнованих будинків у місті Бінніш (провінція Ідліб) створив мурал, присвячений Україні, яка нині потерпає від російської агресії. Художник зобразив жовто-блакитну карту, яку поїдає великий бурий ведмідь, осідланий російським президентом [7].

Актуальною для представників світового стритарту протягом останніх двох років стала тема повномасштабного вторгнення російських військ на територію України. А саме питання привернення уваги світових політиків до катастрофічних наслідків ракетних атак та окупації українських міст.

Так, передмістя Києва Ірпінь, Буча, Бородянка – міста, які найбільше постраждали від російських бомбардувань – стали локаціями робіт таких відомих світових митців, як Бенксі і TVboy (Сальваторе Бенінтенде).

Італійський вуличний художник Сальваторе Бенінтенде, відомий під творчим псевдонімом TVboy, залишив графіті одразу на кількох локаціях у містах Буча та Ірпінь, які на початку повномасштабного вторгнення російських військ на територію України в лютому 2022 року майже на півтора місяці опинилися під окупацією та зазнали серйозних руйнувань. Зокрема, у Бучі на будівлі міської ради та стіні місцевого ліцею художник зобразив дівчат, які малюють символ миру в кольорах українського прапора, піднявшись на сходи, а також «залишають» знак із закликком зупинити війну [6].

Також на розбомбленому окупантами будинку культури в м. Ірпінь райтер залишив зображення дівчинки, яка стоїть під прицілом російського солдата як символ жорстокості російського війська [6].

У листопаді 2022 року англійський художник і політичний активіст, відомий під псевдонімом Бенксі (Banksy), залишив близько семи трафаретних графіті в різних містах України. У тому числі два малюнки в містах Бородянка та Ірпінь. Зокрема в Бородянці серед руїн житлового будинку Бенксі виконав зображення гімнастки, яка робить стійку на руках, показавши таким чином «живих» у «мертвому» місті. Ще одне графіті в Бородянці, яке може належати Бенксі (художник поки що не підтвердив свого авторства), зображує чоловіка, схожого на російського президента, якого хлопчик кидає на підлогу. Обидва одягнені у форму дзюдоїстів як символ незламності мешканців міста, адже відомо, що російський диктатор захоплюється дзюдо [10].

На третьому графіті на будівлі в Ірпені, яке, ймовірно, створив Бенксі, зображено гімнастку в шийному бандажі, що виступає зі стрічкою над дірою в стіні, пробитою снарядом. Робота привернула увагу світової спільноти до масштабів руйнувань міста.

Прикладом ревіталізації міст-привидів, які не мають ознак життя внаслідок радіаційного забруднення та воєнних дій, є мурали та графіті в містах Чорнобиль та Прип'ять (Україна). Зокрема це графіті на руїнах колишнього тиру, де частину зруйнованої стіни заповнили зображення ведмедів, оленів та косуль. Крім цього, варто звернути увагу на мурал «30» від австралійського художника Гвідо Ван Хелетна, що зображує портрет одного з ліквідаторів катастрофи на четвертому енергоблоці ЧАЕС. Наразі доступу до цих творів немає, оскільки у зв'язку з воєнними діями на забруднених територіях Чорнобильської зони підвищився рівень радіації [9].

Створюючи мурали та графіті на понівечених локаціях, художники привертають увагу іноземних делегацій і туристів до проблеми війни в Україні та світі. При цьому вони дають нове життя подібним територіям, відновлюють і «лікують» непридатні для експлуатації архітектурні споруди, надаючи їм пам'ятного значення, або залишають на них відповідні «сенси».

### **Література**

1. Bull Martin. Banksy location & tours. London. England. PM Press. 2009. 173 p.
2. DeTurk Sabrina. Street Art in the Middle East. USA. New York: Publishing Plc, 2019. 247 p.
3. From Darayya to Idlib: 'Syria's Banksy' draws murals of hope. URL: <https://www.middleeasteye.net/news/pictures-syrias-banksy-continues-draw-murals-hope-and-peace-war-ravaged-buildings>. (Дата звернення: 21.10.2023 р.).
4. Street Art: Banksy en Palestine – Projet Santa's Ghetto déployé en juillet 2005. URL: <https://www.parisladouce.com/2012/07/street-art-banksy-en-palestine-projet.html>. (Дата звернення: 20.10.2023 р.).

5. The Murals of Yemen's Haifa Subay. URL: <https://themarkaz.org/the-murals-of-yemens-haifa-subay/>. (Дата звернення: 10.10.2023 р.).
6. Італійський художник TVboy створив графіті у Бучі та Ірпені: де їх шукати (фоторепортаж). URL: <https://www.unian.ua/tourism/newsphoto/grafiti-tvboy-v-buchi-ta-irpeni-de-jih-shukati-foto-novini-kiyeva-12130734.html>. (Дата звернення: 19.10.2023 р.).
7. На стіні розбомбленого будинку у Сирії з'явився мурал, присвячений Україні. URL: [https://maximum.fm/novini\\_t2](https://maximum.fm/novini_t2). (Дата звернення: 25.10.2023 р.).
8. Шактер Р. Світовий атлас вуличного мистецтва / пер. з англ. Є. Гулевич, В. Правило, Е. Сардалова, С. Семенко, Л. Яким. Київ: «Magenta Art Books», 2018. 408 с.
9. Шеменьова Ю. Мурали України у світовому стріт-арті: формотворення, пластичне моделювання, художньо-образні особливості. НАККІМ. Київ, 2021. 437 с.
10. Шов Г., Поттер П. Banksy: Ви становите загрозу прийняттого рівня. Київ. ArtHuss. 240 с.

**Яланський Андрій Вікторович**  
професор, викладач кафедри живопису  
та композиції Національної академії  
образотворчого мистецтва і архітектури

## **ХУДОЖНЯ ОСВІТА І БОЛОНСЬКИЙ ПРОЦЕС**

Художня освіта – це освітній процес, спрямований на розвиток художніх навичок, креативності та естетичного сприйняття світу. Вона допомагає розвивати творчий потенціал, виховувати художнє сприйняття, а також готувати професіоналів у сфері образотворчого мистецтва та дизайну. У сфері образотворчого мистецтва художня освіта передбачає навчання живопису, скульптурі та іншим образотворчим технікам. Художня освіта може надаватися в межах різних освітніх закладів, таких як художні школи, коледжі та університети, а також у формі приватних уроків та майстер-класів.

У 1999 році на зустрічі в Болоньї міністри освіти 29 європейських країн підтримали європейську ініціативу, створену для забезпечення якості та узгодження вищої освіти в країнах – членах Європейського Союзу та інших. Однією з цілей Болонського процесу було створення спільного простору для отримання вищої освіти в Європі, яка була б більш доступною, зрозумілою та мобільною для студентів і дослідників. У межах Болонського процесу країни-учасниці домовилися про низку загальних принципів, включаючи структуру вищої освіти та використання єдиної системи академічних звань. Загалом Болонська система вищої освіти була розроблена з метою стандартизації та поліпшення вищої освіти в Європі.

Художня освіта також зазнала впливу Болонського процесу. Багато навчальних програм та мистецьких навчальних закладів, зокрема в нашій країні, які приєдналися до ініціативи, стали приводити свої курси та структури у відповідність до загальних стандартів, передбачених процесом. Це дало змогу студентам із різних країн легко обмінюватися досвідом і навчатися за кордоном, а також сприяло визнанню їхніх дипломів в інших країнах.

Утім, Болонській системі, як і будь-якій іншій системі, притаманні як позитивні, так і негативні аспекти, особливо у контексті навчання живопису та іншим образотворчим мистецтвам. Найбільшою перевагою системи, на нашу думку, є те, що студенти з різних культур можуть здобувати освіту в інших країнах, що сприяє культурному обміну та урізноманітнює мистецьку виразність.

У межах Болонської системи багато уваги приділяється теоретичним аспектам мистецтва, що може не завжди відповідати потребам студентів, які прагнуть активніше розвивати свої практичні навички. Нова структура програми, якою передбачено коротші навчальні цикли (бакалаврат і магістратура), може означати, що в студентів залишається менше часу для глибокого та довгострокового розвитку своїх навичок у живописі.



Болонська система ставить завдання уніфікації структури та якості освіти. Це допоможе виробити чіткіші і стандартизовані критерії оцінки творів мистецтва, а також об'єктивніші критерії прийому на навчання. Водночас це може вплинути на творчий процес та зміст і якість художніх творів, оскільки митці відчуватимуть тиск з боку стандартизованих очікувань. А стандартизація та уніфікація освітніх програм можуть вплинути на рівень креативності студентів, оскільки вони відчуватимуть тиск з боку обов'язкових курсів. Недарма українські дослідники А. Демченко та В. Олексенко наголошують, що навчання повинно поєднувати консервативні положення та методи академічної художньої освіти і новітні європейські. Лише так можна вирішити питання надання студенту знань, практичних навичок і виховання, придатних для розвитку вільної, новаторської, цілеспрямованої творчої особистості [1].

В. Шпортько зазначає: «Художня освіта – це досить специфічна галузь освіти, тому чимало вимог Болонської декларації важко виконати, не понизивши при цьому якість фахової підготовки майбутніх художників. Наприклад, у художньому вузі можлива лише класична форма навчання – стаціонар, але неможливі такі нові, як навчання за індивідуальним графіком, екстернат, дистанційне навчання. Вони неприйнятні за своєю сутністю. Тоді як індивідуальний підхід у навчанні, самостійна робота студентів, поділ семестрових навчальних програм на теми і блоки, поточний контроль були завжди» [2, с. 86].

У деяких випадках Болонська система може спричиняти комерціалізацію та конкуренцію у сфері мистецтва, коли художники замість того, щоб творити виключно за покликом серця, створюватимуть роботи, які краще продаються на ринку мистецтв.

Загалом Болонський процес вплинув на художню освіту, сприяючи її інтеграції в загальну структуру європейської вищої освіти та підвищуючи мобільність студентів і професіоналів. Болонська система сприяє різноманіттю в мистецтві та підвищенню якості освіти, водночас їй притаманні проблеми, пов'язані насамперед зі стандартизацією та комерціалізацією мистецтва.

### **Література**

1. Демченко А., Олексенко В. Деякі аспекти реформи художньої освіти та реалізація митця як особистості. URL: <https://conf.artka.ck.ua/art/issue/view/9/artconf-20172>.
2. Шпортько В. І. Рисунок як основа образотворчої грамоти в системі навчання мистецького ВНЗ. АРТ-ПРОСТІР: культурно-мистецький альманах. 2015. Вип. 1. С. 85–88.

**Янів Вікторія Володимирівна**

аспірантка Київської державної академії  
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну  
імені Михайла Бойчука  
v.yaniff@gmail.com

## **ПОГЛЯД НА ПЕЧВОРК І КВІЛТИНГ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ АРТКОСТЮМА**

**Анотація.** На прикладі досліджень вітчизняних авторів проаналізовано стан та напрям розвитку мистецької освіти і сучасну роль печворку та квілтингу як засіб донесення смислів і думок. Розглянуто доцільність створення профільних стаціонарних експозицій у музеях та проведення фестивалів у напрямі печворку і квілтингу в арткостюмі.

**Ключові слова:** мистецька освіта; декоративно-прикладне мистецтво; печворк; квілтинг; арткостюм.

## **A LOOK AT PATCHWORK AND QUILTING IN THE CONTEXT OF MODERN ART EDUCATION THROUGH THE PRISM OF ART COSTUME**

**Annotation.** The state and direction of the development of art education is analyzed and the modern role of patchwork and quilting is integrated into the socio-cultural space as a means of conveying meanings and thoughts, using the example of the researches of domestic researchers. Summarized the feasibility of creating profile stationary exhibitions in museums and holding festivals in the direction of patchwork and quilting in art costume.

**Keywords:** art education; Arts and crafts; patchwork; quilting; art costume.

**Вступ.** Мистецька освіта є невід'ємним компонентом усіх рівнів освітньої системи, трактується як один із найефективніших способів реалізації творчого потенціалу людини, стимулювання її уяви.

Підвищення якості мистецької освіти пов'язується, з одного боку, з наявністю розгалуженої мережі освітніх установ та організацій, діяльність яких спрямована на вирішення зазначених завдань і забезпечує доступ до освіти різних верств населення, а з іншого, – з удосконаленням змісту й методів викладання предметів мистецтва в різних навчальних закладах, а також підготовки та перепідготовки кадрів для цієї освітньої сфери. Для української системи мистецької освіти особливого значення набуває теза, зафіксована в документах ЮНЕСКО, про необхідність розвитку двох підходів – «учити мистецтва» й «учити з допомогою мистецтва». Реалізація цього положення дасть змогу екстраполювати унікальні дидактичні можливості і технології мистецтва на інші освітні галузі, створити інтегровані програми різного типу й розширити таким чином естетичний простір освіти загалом.

Розробка інноваційних варіативних методик із художнім компонентом, зокрема й із застосуванням нових інформаційних технологій, сприятиме створенню оптимальних умов для творчого самовираження дітей, учнівської молоді та студентства, розширенню поля репрезентації культурних цінностей у процесі надання освітніх послуг. Сучасне розуміння особливої значущості культури й мистецтва в освітньому просторі та мистецької освіти як головного чинника збереження національної культури та збагачення світової культурної спадщини повинно визначати стратегічну мету культурної політики держави.

У процесі дослідження мистецької освіти в Україні враховувалися ідеї Декларації ЮНЕСКО про культурне різноманіття, прийнятої 31-ю сесією Генеральної конференції ЮНЕСКО (Париж, 2001) і спрямованої на збереження культурного різноманіття не як застиглої спадщини, а як живого поновлюваного скарбу, що гарантує виживання людства. Декларація про культурне різноманіття є основоположним документом нової етики, пропагованої ЮНЕСКО на початку ХХІ століття, вона проголошує принцип плюралізму, який сприяє самовираженню, творчості й відновленню, а також включає конкретний план дій, виступаючи інструментом розвитку, спроможним надати глобалізації гуманного характеру. Для мистецької освіти важливе положення даної декларації, що акцентує доступність культурного різноманіття, а саме: «Забезпечуючи вільне розповсюдження ідей словесним і образотворчим шляхом, слід домагатися, щоб усі культури могли бути об'єктом самовираження і розповсюдження. Запорукою культурного розмаїття є свобода вираження думок, плюралізм засобів інформації, багатомовність, рівний доступ до можливостей для художньої творчості, до науково-технічних знань, у тому числі в цифровій формі, і забезпечення всім культурам доступу до засобів вираження і поширення ідей» (стаття 6). Велике значення в декларації надається культурній спадщині як джерелу творчості, зокрема акцентується, що «кожна творчість черпає свої сили в культурних традиціях, але досягає розквіту в контакті з іншими культурами. Ось чому необхідно зберігати, популяризувати та передавати майбутнім поколінням культурну спадщину в усіх її формах, що відображають досвід і сподівання людства, створюючи тим самим живильне середовище для творчості в усьому її різноманітті й заохочуючи справжній діалог між культурами» (стаття 7) [5, с. 10–11].

**Актуальність дослідження.** У даному контексті печворк і квілтинг як специфічний різновид культурної діяльності є потужним потенційним ресурсом, який мистецька освіта України повинна актуалізувати й популяризувати, у тому числі й готуючи фахівців у профільних мистецьких вищих навчальних закладах.

Оскільки розвиток світової цивілізації в ХХІ столітті пов'язаний зі складними й суперечливими процесами глобалізації та етнізації, печворк має перспективи гармонійно інтегруватися в соціокультурний простір і стати засобом утілення національних ідей, поєднуючи в собі широкий спектр мистецьких практик, а саме: міждисциплінарні практики декоративно-прикладного мистецтва, інсталяцію, концептуальний квілт, артоб'єкт, артквілт, арткостюм, де, в першу чергу, закладені смисли, ідеї, думки.

Мета дослідження – на прикладі досліджень вітчизняних авторів проаналізувати стан і напрям розвитку мистецької освіти і сучасної ролі печворку та квілтингу, інтегрованої в соціокультурний простір, як засіб донесення смислів і думок. Аргументувати доцільність створення профільних стаціонарних експозицій у музеях та проведення фестивалів у напрямі печворку і квілтингу в арткостюмі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проведене дослідження та аналіз публікацій на тему печворку і квілтингу висвітлює все більш зростаючу популярність цього напрямку мистецтва як у декоративно-прикладному, ужитковому сегменті, так і в одязі, особливо в напрямі «арт» – де самі назви «артквілт», «арткостюм», «артоб'єкт» дають чітке уявлення про його концептуальний напрям. Що, в свою чергу, виокремлює його в площину візуального мистецтва, покликаного нести смислову складову і підкорятися законам традиційного образотворчого мистецтва, таким як композиція, колористика, жанрові ідеї, смислове навантаження.

Наприклад, печворк в одязі як дизайн-проектування досліджували О. В. Абрамова, О. В. Єжова, Л. О. Чистякова, І. О. Кудревич [2]. Художні особливості застосування техніки печворк в одязі вивчала О. Б. Жидких [3]. Формотворчим аспектам у створенні одягу з використанням печворку як техніки декорування одягу приділяли увагу І. О. Приходько-Кононенко, О. В. Колосніченко, О. Б. Жидких, О. Л. Тригуб [7]. Дизайн-проектуванням колекції жіночого одягу займалися Н. В. Остапенко, Л. Р. Сіндарова [6] та інші.

Привнесення нових сенсів, поглядів, свіжих думок на печворк та квілтинг в одязі дає цікаві результати і може бути темою подальших досліджень наступних поколінь учених. Так, етнічні подільські мотиви через призму печворку розглядав В. Лашко [4], адаптацію орнаментики В. Кричевського до використання в авторській колекції одягу вивчала В. В. Янів [8].

Піку популярності печворк та квілтинг сягнули в 2021 році, вони і досі є популярною темою на подіумах. Так, до цих мотивів і технік у своїх колекціях періодично звертаються, реалізуючи їх у живописних образах, такі відомі бренди одягу, як Jean-Paul Gaultier, Gianni Versace, Dolce&Gabbana, Tom Ford, Maison Margiela, Alexander McQueen, Missoni, Chloe, Roksanda, Emilio Pucci, Mary Katrantzou, Abed Mahfouz, Chloé. Українські дизайнери Ksenia Schnaider, Юлія Пеліпас – бренд Bettter, The Coat By Katya Silchenko, GUDU, ТОКОНКОМУ, ВОВКОВА теж експериментують у цьому напрямі, створюючи цікаві конкурентоспроможні речі та пропагуючи шлях sustainable та upcycled, тобто екологічність і переробку.

Яскравим прикладом виведення печворку в костюмі на високий мистецький рівень є японці. Так, наприклад, Ichiro Suzuki створює складні високотехнологічні роботи з використанням об'ємної геометричної фактури в техніці печворк у чоловічому одязі [1].

**Висновки та перспективи подальших досліджень.** В Україні діяльність вищих навчальних закладів художнього профілю регламентується серією законів, зокрема законами України «Про професійно-технічну освіту» (1998), «Про вищу освіту» (2000), а також положеннями Національної доктрини розвитку освіти (2001).

Нині в Україні відроджуються ремесла, досліджуються традиції, які доповнюються новими сучасними тенденціями та ідеями, проводяться численні виставки та фестивалі народної творчості і декоративно-прикладного мистецтва, де все частіше представлені печворк і квілт як артоб'єкти. Але все ще відсутні цілісні масштабні виставки печворкового арткостюма, які б збагатили культурний простір, пропагували мистецтво печворку, привносили нові смисли і надихали на створення подібних робіт інших художників, яких часто зупиняє складність, тривалість у часі створення таких артоб'єктів. Одним зі стримуючих факторів для молодих художників є обмежена варіантність презентацій такого роду творів мистецтва на профільних фестивалях, виставках чи майже повна відсутність постійних експозицій цього напрямку в музеях.

### **Література**

1. Ichiro Suzuki. [Електронний ресурс] // liniyasvet. URL: <https://liniyasvet.com.ua/odezhda/ichiro-suzuki/>.
2. Дизайн-проекування авторської колекції одягу з використанням техніки печворк. Art and Design. 2020. № 1 (09). С. 28–40. URL: <https://artdesign.knutd.edu.ua/wp-content/uploads/sites/33/2020/06/28-40-%D0%90%D0%91%D0%A0%D0%90%D0%9C%D0%9E%D0%92%D0%90.pdf>.
3. Жидких О. Б. Художні особливості застосування техніки печворк в сучасному одязі / О. Б. Жидких // Молодий вчений. 2017. № 12. С. 154–159. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/12/38.pdf>.
4. Лашко Володимир. Етнічні елементи подільського геометричного орнаменту в сучасній квілт-геометрії (на основі етнографічної колекції 1906 року Юхима Сіщинського Кам'янець-Подільського історичного музею). URL: <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/15353/1/69.pdf>.
5. Мистецька освіта в Україні: розвиток творчого потенціалу в XXI столітті. Аналітична доповідь. [Електронний ресурс] / О. А. Комаровська, В. Г. Муромець, В. В. Рагозіна, Л. М. Масол, О. В. Базелюк // – К.: Аура Букс, 2012. – 240 с. : іл. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/707897/1/%D0%9C%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%B0%20%D0%BE%D1%81%D0%B2%D1%96%D1%82%D0%B0%20%D0%97%D0%A0%D0%9E%D0%91.pdf>.
6. Остапенко Н. В., Сіндарова Л. Р. Дизайн-проекування колекції жіночого одягу з використанням техніки печворк. Art and Design. 2018. № 2. С. 66–73. URL: [https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/9629/1/artdes\\_2018\\_N2\\_P066-073.pdf](https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/9629/1/artdes_2018_N2_P066-073.pdf).
7. Формотворчий аспект у створенні одягу з використанням технік декорування батик та печворк. Art and design. 2018. № 2. С. 27–34. URL: <https://artdesign.knutd.edu.ua/wp-content/uploads/sites/33/2018/06/27-34-%D0%96%D0%98%D0%94%D0%9A%D0%98%D0%A5.pdf>.
8. Янів В. В. Принципи та підходи до адаптації орнаментики В. Кричевського в авторській колекції верхнього жіночого одягу. Дипломна робота на здобуття ступеня магістра. 2021. (Не опублікована).