

Міністерство культури
та стратегічних комунікацій України
Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і
дизайну імені Михайла Бойчука

Факультет декоративно-прикладного мистецтва



Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції
«МИСТЕЦЬКА ОСВІТА: МЕТОДОЛОГІЯ,
ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА»

20 лютого 2025

Київ

УДК 159.9:615:7 ; 303.4:7.072.2
378.147:75; 378:7.012

Конференція організована за підтримки
Сілезької академії (м. Катовіце, Польща) у партнерстві з факультетом
декоративно-прикладного мистецтва Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
(м. Київ, Україна)

Редакційна колегія:

Алла ДЯЧЕНКО, 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 М. Бойчука;

Інна ПЕТРОВА, доктор історичних наук, доцент, проректор з науково-педагогічної діяльності Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені М. Бойчука;

Ольга СОСІК, кандидат мистецтвознавства, завідувач аспірантури Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені М. Бойчука;

Якуб ЗДЕЙШИ, доктор наук з мистецтвознавства, професор AS Сілезької академії (м. Катовіце, Польща);

Александр ОСТЕНДА, професор AS, PhD., ректор Сілезької академії (м. Катовіце, Польща);

Олександр БОСИЙ, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри мистецтвознавства і мистецької освіти Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені М. Бойчука;

Василь АНДРІЯШКО, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри мистецтва текстилю, вишивки і костюма Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені М. Бойчука;

Мирослава ВОВК, доктор педагогічних наук, професор, завідувач відділу змісту і технологій педагогічної освіти, член кафедри ЮНЕСКО «Неперервна професійна освіта ХХІ століття» Інституту педагогічної освіти і освіти дорослих імені Івана Зязюна НАПН України;

Лариса САВЧЕНКО, доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри педагогіки і методики технологічної освіти Криворізького державного педагогічного університету;

Михайло ЦАРИК, заслужений художник України, доцент кафедри графічного дизайну, декан факультету дизайну Львівської національної академії мистецтв;

Михайло ПРИЙМИЧ, доктор мистецтвознавства, доцент, в. о. ректора Закарпатської академії мистецтв;

Марія АРТЕМЕНКО, кандидат технічних наук, доцент, перший проректор Херсонського національного технічного університету

Друкується за ухвалою вченої ради Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
від 05 червня 2025 р., протокол № 12/24-25

Мистецька освіта: методологія, теорія, практика: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ, 20 лютого 2025 р.; Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука, 2025. – 285 с.

У збірнику представлено стислий виклад тез та доповідей, поданих на Міжнародну науково-практичну конференцію «Мистецька освіта: методологія, теорія, практика», яка відбулася на базі факультету декоративно-прикладного мистецтва Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука.

Зміст

МЕТОДИЧНА СИСТЕМА НАВЧАННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО ТА ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА

Ольга АЛІЄВА, Галина ДБЯКОВСЬКА, Гліб СОРОКІН

МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО ТА ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА ІЗ
ЗАЛУЧЕННЯМ ІНТЕРАКТИВНИХ МЕТОДІВ.....9

Тетяна ПОПОВА

ТЕОРЕТИЧНІ ПИТАННЯ РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ СТУДЕНТІВ У
ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ МИСТЕЦЬКОГО НАПРЯМУ..... 12

Pierre GREMILLET

LEARNING TO SEE. PHOTOGRAPHIC WORKSHOP IN KINDERGARTEN.....15

Лідія ГОЛЕМБОВСЬКА

ЗНАЧЕННЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ ДЛЯ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ «ДЕКОРАТИВНА
ІНТЕРПРЕТАЦІЯ АКАДЕМІЧНИХ ЗАВДАНЬ»..... ..20

Василь КОПАЙГОРЕНКО

МЕТОДИ ВИКЛАДАННЯ ЖИВОПИСУ І КОМПОЗИЦІЇ МИХАЙЛА БОЙЧУКА: ТРАДИЦІЇ
ТА ЇХНЯ АДАПТАЦІЯ ДО СУЧАСНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ.....24

Марта БАЗАК

ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ В ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ХУДОЖНЬОГО
ТЕКСТИЛЮ.....28

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА: ПОСТІЙНІСТЬ ТА ВИКЛИКИ ЦИФРОВОГО МЕДІАПРОСТОРУ

Мирослава ВОВК

ПАРТНЕРСТВО У МИСТЕЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНІЙ ОСВІТІ: ДОСВІД ЦИФРОВІЗАЦІЇ.....54

Мирослав МЕЛЬНИК

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ У ФЕШН-ОСВІТІ: МОЖЛИВОСТІ ТА ВИКЛИКИ.....60

Роман ФОМЕНКО, Микола КАРДАШОВ

СТВОРЕННЯ ГОТОВИХ 3D-МОДЕЛЕЙ ІЗ ВИКОРИСТАННЯМ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ...63

Марина МАЙСТРЕНКО, Наталія ЧУПРИНА

ФЕШН-ІЛЮСТРАЦІЯ ЯК МИСТЕЦТВО ОБРАЗНОГО ПРОЄКТУВАННЯ.....69

Владислав ГРИЦАЄВ

ВЗАЄМОДІЯ ГЛЯДАЧА З ВІРТУАЛЬНИМ СЕРЕДОВИЩЕМ: ЕМОЦІЙНИЙ ВІДГУК ТА
УЧАСТЬ.....73

АРТТЕРАПЕВТИЧНІ ПРАКТИКИ У МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ

Інна КОСЯК

АРТТЕРАПІЯ ЯК ІННОВАЦІЙНА ТЕХНОЛОГІЯ ТВОРЧОГО САМОВИРАЖЕННЯ ТА ПІДТРИМКИ МЕНТАЛЬНОГО ЗДОРОВ'Я ОСОБИСТОСТІ ПІД ЧАС ВІЙНИ.....77

Руслан САВЧЕНКО, Світлана ПАСІЧНИК, Людмила САВЧЕНКО

АРТТЕРАПІЯ У РОБОТІ З ДІТЬМИ.....81

Світлана МІХНО

КОЛІР ЯК СКЛАДОВА АРТТЕРАПЕВТИЧНОЇ ПРАКТИКИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ.....86

Edyta M. NIEDUZIAK

ART THERAPY – ART EDUCATION. FUSIONS AND DIFFERENCES OR QUESTIONS ABOUT THE IDENTITY OF DISCIPLINES.....89

Agnieszka ŁAKOMA

THE TOUCH OF NATURE. LABORATORY OF FORM – GRAPHICS IN THE DRY EMBOSSED TECHNIQUE IN WORK WITH BLIND PEOPLE.....93

Anna STELIGA

THE ASSOCIATION BETWEEN COLOURS AND EMOTIONS – ART THERAPY WORKSHOP IN POLISH-UKRAINIAN RESEARCH.....97

ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАТИВНІ ТЕХНОЛОГІЇ В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ

Ольга СОСІК

КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ ПОШИРЕННЯ ШОВКІВНИЦТВА В ЄВРОПІ.....101

Богдана КУЗНЕЦОВА

СУЧАСНЕ МОНУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО: ФЕНОМЕН ІЛЮЗІЇ ЗАНЕПАДУ.....104

Роман ПИЛИП

ТРАДИЦІЙНЕ НАРОДНЕ ВБРАННЯ У ТВОРЧОСТІ АНДРІЯ КОЦКИ.....110

Валентина КОСТЮКОВА, Ольга ЮРЧЕНКО

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ОЦИФРУВАННЯ МОТИВІВ УКРАЇНСЬКОЇ ОРНАМЕНТИКИ ДЛЯ ВИКОНАННЯ ЇХ У МАШИННІЙ ВИШИВЦІ.....114

Алла ДЯЧЕНКО

РОЗВИТОК ХУДОЖНЬО-ПРОМИСЛОВОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ: ІНДУСТРІАЛІЗАЦІЯ, МОДЕРНІЗМ ТА ІННОВАЦІЇ.....120

Małgorzata FUTKOWSKA

PRESERVING THE CULTURAL IDENTITY OF THE OPOLE REGION IN THE CONTEXT OF

POLITICAL TRANSFORMATIONS: THE CASE OF MONUMENTAL PAINTING BY WŁADYSŁAW PO CZĄTEK AND KRYSZYNA WIEJAK.....	124
 Леонід НАГІРНЯК, Катерина НАГІРНЯК ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙНИХ ТА ІНТЕГРАЦІЯ СУЧАСНИХ ТЕХНІК У ПРОЦЕС НАВЧАННЯ В ХУДОЖНІЙ КЕРАМІЦІ.....	128
 Крістіна БОБОРИКІНА ХУДОЖНЄ ОСМИСЛЕННЯ СТАНУ САМОТНОСТІ ПІД ЧАС РОСІЙСЬКО - УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ 2014–2025 РОКІВ У МОНУМЕНТАЛЬНОМУ ТА СТАНКОВОМУ МИСТЕЦТВІ.....	131
 Ксенія БРИКИМОВА, Володимир ХИЖИНСЬКИЙ АНАЛІЗ ФРАГМЕНТАРНИХ ЗНАХІДОК КЕРАМІЧНИХ ВИРОБІВ У РАЙОНІ НАЦІОНАЛЬНОГО ІСТОРИКО-АРХЕОЛОГІЧНОГО ЗАПОВІДНИКА «ОЛЬВІЯ».....	137
 Катерина ЗІНЧЕНКО, Роман ПЕТРУК ІКОНА БЛАГОВІЩЕННЯ В СУЧАСНОМУ ІКОНОПИСІ.....	146
 Олена КОМПАНІЄЦЬ, Роман ПЕТРУК САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ.....	151
 Анна ВОРОНЮК, Роман ПЕТРУК СГРАФІТО У ХРАМОВІЙ АРХІТЕКТУРІ.....	156
 Марія ШЕКУЛА РОЛЬ ПРИМІТИВІЗМУ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ.....	160
 Анастасія ШОВКУН, Ольга МИХАЙЛЮК СУЧАСНІ ПІДХОДИ ДО СТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ.....	163
 Олександра БИБИК КОНЦЕПТ «ХЛІБ» В УКРАЇНСЬКОМУ ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ.....	166
 Тамара КОЛЕСНИК СТИЛЬ ІКОНИ ЧЕНСТОХОВСЬКОЇ БОГОРОДИЦІ – ОДНОГО З НАЙДАВНІШИХ ОБРАЗІВ МАРІЇ, СТВОРЕНОГО У ПЕРШІ СТОЛІТТЯ ХРИСТИЯНСТВА.....	170
 Олена ТРУШИНА, Володимир ХИЖИНСЬКИЙ СЛОВ'ЯНСЬКА МІФОЛОГІЯ ЯК УНІКАЛЬНИЙ КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН ТА ДЖЕРЕЛО ДЛЯ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА.....	176
 Катерина ФЕДУРІК, Володимир ХИЖИНСЬКИЙ РІЗДВЯНІ СВЯТА ЯК ЧАСТИНА УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В ПЕРІОД ТОТАЛІТАРИЗМУ.....	180
 Олександра ЛОГВИНЧУК	

ТРАНСФОРМАЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ ТРАДИЦІЙ У СУЧАСНОМУ ПРОСТОРІ: СУБКУЛЬТУРНІ ПРОЯВИ.....	185
<i>Ольга ВИШНЕВСЬКА, Роман ПЕТРУК</i> ОБРАЗ КНЯГИНИ ОЛЬГИ ЯК СИМВОЛ МУДРОСТІ, СИЛИ ТА ДУХОВНОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІЇ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ.....	189
<i>Валентина КОСТЮКОВА, Христина ЦЮПА</i> СЮЖЕТНІ МОТИВИ У ТВОРАХ РЕМІЗНОГО ТКАЦТВА ЮРІЯ КУХАРЯ.....	193
<i>Поліна УНІЧ, Ольга МИХАЙЛЮК</i> ЗАСОБИ ВИРАЗНОСТІ В АРТКОСТЮМІ.....	199
<i>Віталія КАЛАЙДА</i> ОСОБЛИВОСТІ ЗОБРАЖЕННЯ ФІЗИЧНИХ СТРАЖДАНЬ ЛЮДИНИ У ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ.....	202
<i>Marta Anna RACZEK-KARCZ</i> PRINTMAKING IN THE EXPANDED FIELD OR PRINT CULTURE – IN SEARCH OF A METHODOLOGICAL FRAMEWORK FOR RESEARCH ON CONTEMPORARY GRAPHIC ARTS.....	206
<i>Delecour JULIETTE</i> OLFACTORY ART HISTORY, INVISIBLE AND INVISIBILIZED: THE NEED TO RETHINK THE ART COLLECTIONS SYSTEM IN FAVOR OF EDUCATION.....	211
<u>СУЧАСНА ДИЗАЙН-ОСВІТА</u>	
<i>Світлана ЛОПУХОВА</i> АКАДЕМІЧНІ ОБРАЗОТВОРЧІ ДИСЦИПЛІНИ У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ.....	217
<i>Ніна СЕМИРОЗ</i> РЕНОВАЦІЯ ІНТЕР'ЄРІВ ПІДВАЛЬНИХ ПРИМІЩЕНЬ ВНЗ ПІД УКРИТТЯ ЗАСОБАМИ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ.....	222
<i>Jakub ZDEJSZY</i> A LOST HUMAN – THE IMPACT OF MODERN DIGITAL TOOLS ON THE DEVELOPMENT OF GRAPHIC ARTS.....	225
<i>Юрій КОВАЛЬОВ, Лідія КОВАЛЬ, Тетяна МАЛІК, Вікторія ВАСИЛЕНКО</i> СИСТЕМА ПРОМИСЛОВОГО ДИЗАЙНУ: СУЧАСНИЙ ПІДРУЧНИК.....	228
<i>Ірина МАТОЛІЧ</i> ЕФЕКТИВНІСТЬ РЕКЛАМНИХ ВИВІСОК У ФОРМУВАННІ ВІЗУАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ МІСТА ІВАНО-ФРАНКІВСЬК.....	232

Марина КІСІЛЬ ДИЗАЙН ТЕКСТИЛЬНОЇ ПОВЕРХНІ: МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ РОБОТИ З ФАКТУРНИМИ ТЕХНІКАМИ.....	235
Олег КРАВЧЕНКО ФОРМУВАННЯ РЕКЛАМНОГО ОБРАЗУ ТА КРИТЕРІЇВ ЙОГО ЕФЕКТИВНОСТІ.....	238
Олена ЛУК'ЯНОВА КОНЦЕПЦІЯ СУЧАСНОЇ ДИЗАЙН-ОСВІТИ.....	243
Катерина ПИСАРЕНКО, Ольга МИХАЙЛЮК ГРАФІЧНИЙ ДИЗАЙН ЯК ІНСТРУМЕНТ ЗБЕРЕЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ	246
Rosslan LOZEV CRITICAL DESIGN :CREATIVITY AND DESTRUCTIVE PRACTICES IN DESIGN.....	249
Валентина КОСТЮКОВА, Софія ТАТУР СУЧАСНА ДИЗАЙН-ОСВІТА. ВПРОВАДЖЕННЯ STEAM-ПІДХОДІВ, ЯКІ СИНТЕЗУЮТЬ МИСТЕЦТВО.....	256
Михайло ВЕРЕСОВ, Андрій БУДНИК МОУШН-КОМІКС ЯК ФОРМАТ СТОРІТЕЛІНГУ В ЕЛЕКТРОННИХ КНИЖКАХ.....	262
Анна РАШЕВСЬКА ВИХОВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ЕТНОДИЗАЙНУ В ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ.....	268
<u>НАУКОВІ ДОСЛІДЖЕННЯ В ГАЛУЗІ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА: СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ ТА ПИТАННЯ</u>	
Дар'я КОЗЛОВСЬКА ДО ПРОБЛЕМИ МЕТОДИКИ ВИКЛАДАННЯ ДИСЦИПЛІНИ «МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО В НАУКОВІЙ СИСТЕМІ ГУМАНІТАРИСТИКИ» ЗДОБУВАЧАМ ТРЕТЬОГО (ОСВІТНЬО- НАУКОВОГО) РІВНЯ ВИЩОЇ ОСВІТИ З ДОПОМОГОЮ ІНФОРМАЦІЙНО- КОМУНІКАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ.....	271
Наталія БОГДАНОВА ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК ЕСТЕТИЧНОГО СМАКУ В СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА.....	276
Владислав БЕРКОВСЬКИЙ АРТМЕНЕДЖМЕНТ: УПРАВЛІННЯ МИСТЕЦТВОМ ЧИ УПРАВЛІННЯ МИСТЕЦЬКИМ ПІДПРИЄМНИЦТВОМ?.....	280

Секція 1
МЕТОДИЧНА СИСТЕМА НАВЧАННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО ТА
ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА

Ольга АЛІЄВА

*Кандидат філософських наук, доцент
кафедри філософії, історії та соціально-
гуманітарних дисциплін
ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний
університет» (м. Слов'янськ, Україна)*

Галина ДЬЯКОВСЬКА

*Кандидат філософських наук, доцент
кафедри філософії, історії та соціально-
гуманітарних дисциплін
ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний
університет» (м. Слов'янськ, Україна)*

Гліб СОРОКІН

*Аспірант кафедри філософії, історії та
соціально-гуманітарних дисциплін
ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний
університет» (м. Слов'янськ, Україна)*

**МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО ТА ДЕКОРАТИВНОГО
МИСТЕЦТВА ІЗ ЗАЛУЧЕННЯМ ІНТЕРАКТИВНИХ МЕТОДІВ**

Анотація. Обґрунтовано проблему доречності застосування інтерактивних методів у процесі вивчення образотворчого та декоративного мистецтва. Велику увагу приділено методам активного пізнання, самоосвіті, дистанційним освітнім програмам. Доведено, що метою застосування інтерактивних методів у процесі вивчення зазначених дисциплін є створення комфортних умов навчання, коли всі студенти взаємодіють між собою, на заняттях створюється можливість обговорення різноманітних проблем, доведення, аргументування власного погляду, тобто відбувається взаємодія викладача і студента, яка орієнтує особистість на розвиток її творчих і розумових здібностей та комунікативних навичок.

Ключові слова: образотворче мистецтво; декоративне мистецтво; інтерактивні методи; інтерактивні технології; комунікативні навички; компетентнісний підхід.

Olga ALIEVA

*Candidate of philosophical sciences, associate professor
department of philosophy, history, and social and humanitarian disciplines*

*Donbas State Pedagogical University
University (Slovyansk, Ukraine)*

Halina DIAKOVSK

*Candidate of philosophical sciences, associate professor
department of philosophy, history, and social and humanitarian disciplines
Donbas State Pedagogical University
University (Slovyansk, Ukraine)*

Glib SOROKIN

*Graduate student of the department of philosophy, history, and
social and humanitarian disciplines
Donbas State Pedagogical University
University (Slovyansk, Ukraine)*

METHODS OF TEACHING FINE AND DECORATIVE ARTS INVOLVING INTERACTIVE METHODS

Annotation. *The thesis substantiates the problem of the appropriateness of using interactive methods in the process of studying visual and decorative arts. A great role is given to the methods of active learning, self-education, distance educational programs. The presented material proves that the purpose of using interactive methods in the process of studying the specified disciplines is to create comfortable learning conditions in which all students.*

Keywords: *visual arts; decorative arts; interactive methods; interactive technologies; communication skills; competence approach.*

Для підготовки висококваліфікованих фахівців, які будуть конкурентоспроможними на сучасному ринку праці, існує потреба в оновленні змісту і методики викладання образотворчого та декоративного мистецтва. Від сучасного навчального закладу вимагається запровадження нових підходів до навчання, що забезпечують розвиток комунікативних, творчих і професійних компетенцій та стимулюють потребу майбутнього фахівця в самоосвіті на основі змісту й організації навчального процесу.

Поворот України до ринкових відносин, забезпечення прав і свобод особи потребує переосмислення політики в галузі освіти, яка тепер орієнтована насамперед на задоволення потреб особистості, що привело до значних змін у виборі методів навчання. Важливо, щоб в Україні забезпечувався прискорений, випереджальний інноваційний розвиток освіти шляхом оновлення змісту освіти й організації навчально-виховного процесу. Замість репродуктивної системи навчання у виші необхідно поступово запроваджувати креативно-творчу систему. А для цього в навчальному процесі потрібно використовувати сучасні педагогічні технології, бо лише вони спроможні забезпечити самореалізацію молоді. Нині на ринку робочої сили цінується не формальний рівень освіти, а насамперед здатність фахівця розв'язувати нагальні професійні завдання.

Проблемним аспектом є й те, що студенти, з одного боку, мають доступ до значної кількості інформації, а з іншого боку, наявність великого обсягу інформації потребує від них аналітичного та критичного мислення, аби орієнтуватися в інформаційному потоці. Зміни, які відбуваються у вищій освіті, зумовлені істотним зрушенням інноваційної особистісно-розвиваючої парадигми освіти, необхідністю використання інтелектуально-творчого потенціалу людини для творчої діяльності в усіх сферах життя.

Використання інтерактивних методів навчання – один із провідних напрямів удосконалення підготовки студентів та обов'язкова умова ефективного впровадження компетентнісного підходу. Формування компетенцій передбачає застосування нових технологій і форм реалізації в навчальній роботі. Чільним пріоритетом системи вищої освіти в Україні повинно стати розв'язання завдання підготовки висококваліфікованих кадрів на основі використання принципу врахування інтересів слухача. Впровадження в педагогічному процесі вищих навчальних закладів інтерактивних технологій навчання є потребою сучасного суспільства у всебічному розвитку і тих, хто навчається, і тих, хто навчає.

Література

1. Бугайчук К. Л. Змішане навчання: теоретичний аналіз та стратегія впровадження в освітній процес вищих навчальних закладів / К. Л. Бугайчук // [Інформаційні технології і засоби навчання](#). – 2016. – Т. 54, вип. 4. – С. 1–18. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ITZN_2016_54_4_3 (дата звернення: 28.02.2019).
2. Січкарук О. Інтерактивні методи навчання у вищій школі: навч.-метод. посіб. / О. Січкарук. – Київ :Таксон, 2016. – 88 с.
3. Стельмах С. Використання інтерактивних методів навчання в процесі проведення лекційних занять / С. Стельмах – URL: http://gkobernik.at.ua/load/vikoristannja_interaktivnikh_metodiv_navchannja_v_proc_ei_provedennja_lekcijnikh_zanjat.
4. Король А. В. Дистанційне навчання як нова, сучасна система освіти / А. В. Король. – URL: <https://int-konf.org/en/2013/prostir-i-chas-suchasnoji-nauki-22-24-04-2013-r/217-korol-a-v-distantnijne-navchannya-yak-nova-suchasna-sistema-osviti>.

Тетяна ПОПОВА

Кандидат педагогічних наук, доцент

*Харківського національного
університету ім. В. Н. Каразіна*

м. (Харків, Україна)

ТЕОРЕТИЧНІ ПИТАННЯ РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ СТУДЕНТІВ У ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ МИСТЕЦЬКОГО НАПРЯМУ

Анотація. *Висвітлено сутність поняття «творчість» та основні якості творчої особистості, важливість розвитку творчих здібностей учнів у освітньому процесі мистецького напрямку. Розглянуто характерні риси творчого мислення, які сприяють формуванню нестандартності світогляду, генеруванню незвичайних думок, та визначено педагогічні умови, які сприятимуть розвитку творчих здібностей учнів у навчально-виховному процесі.*

Ключові слова: *студенти; творчість; творчі здібності; освітній процес.*

Tatyana POPOVA

Candidate of Pedagogical Sciences, docent

Kharkiv National University named after

V.N. Karazin

(Kharkiv, Ukraine)

THEORETICAL ISSUES OF THE DEVELOPMENT OF CREATIVE SKILLS OF STUDENTS IN THE EDUCATIONAL PROCESS OF THE ART DIRECTION

Annotation. *The work highlights the essence of the concept of creativity and the main qualities of a creative personality, highlights the importance of developing creative abilities in students. In addition, the characteristic features of creative thinking are considered, which contribute to the formation of a non-standard worldview, the generation of unusual thoughts, and the following pedagogical conditions are identified that will contribute to the development of creative abilities in the educational process.*

Keywords: *students; creativity; creative abilities; educational and educational process.*

Головною метою освітнього процесу закладів мистецького напрямку є продукування психологічної готовності студентів до творчої праці, вміння довести, що в кожній професії є місце для творчості і що в підсумку кожен зможе оволодіти прийомами творчої діяльності [1]. У психолого-педагогічній науці під творчістю розуміється створення чогось нового на основі вдосконалення вивченого: досягнення нового результату, знаходження оригінальних шляхів і методів його отримання. Новизна, вдосконалення, реорганізація досвіду – найсуттєвіші характеристики творчості. Творчість

починається тоді, коли рішення не може бути досягнуте лише з використанням логічних прийомів, а виникає об'єктивна потреба у висуванні гіпотез і реалізації професійної інтуїції.

Якщо розглядати різницю між художньою і технічною творчістю, то сутність художньої творчості полягає в створенні естетичного образу з урахуванням законів краси, які включають виразність, гармонійність та оригінальність. Під технічною творчістю, як підкреслює В. О. Маляко, мається на увазі створення й оформлення конструкцій у кресленнях і документації, а також їхнє матеріальне відтворення [2]. Так, творча діяльність проявляється в процесі здобуття й конструювання знань, характеризується новизною вирішення проблеми, високою ефективністю, оригінальністю результату тощо.

У зв'язку із цим пріоритетними завданнями навчання студентів на дисциплінах мистецького напрямку повинно бути не лише формування спеціальних знань і вмінь, а також розвиток творчих здібностей, які сприяють розширенню активізації пізнавальної діяльності студентів, підвищенню їхньої самостійності в процесі оволодіння знаннями, що сприяє новизні суджень, висновків та власному баченню проблеми тощо. Ось чому одним із важливих аспектів розвитку творчості в процесі навчання є формування творчої особистості на основі розвитку творчих здібностей. На думку багатьох психологів, поєднання логіки та уяви значною мірою визначає здібності до творчості, але невід'ємним елементом у цьому процесі є наявність інтелекту.

Важливими якостями творчої особистості, як зазначається в психолого-педагогічній літературі, є кмітливість, працездатність, емоційна сприйнятливість, зосередженість, захопленість ідеєю, відповідальність під час виконання творчого завдання, критичне ставлення до себе, до своєї праці, прагнення до творчих досягнень.

Отже, творчість можна визначити як діяльність, що здійснюється людиною в будь-якій сфері, у результаті чого змінюється, доповнюється, комбінується процес або створюється новий продукт. У наш час до студентів, які в майбутньому мають забезпечувати конкурентоспроможність України в європейському середовищі, ставиться вимога самостійно розв'язувати творчі завдання із застосуванням сучасних методик та інструментарію наукових досліджень. Розвиток творчого мислення в закладах освіти полягає в тому, що в особистості розвивається схильність до аналізу, синтезу, виявлення протиріч у системах, установлення зв'язків між предметами, об'єктами та фактами. Крім того, їй притаманні логічність мислення, гнучкість мислення, дії за алгоритмом.

У результаті аналізу вчені визначили основні перешкоди, які заважали формуванню творчого мислення студентів, а саме: конформізм (бажання бути схожим на інших), цензура, ригідність (невміння учнів ставити й вирішувати нові проблеми). Тому викладачам передусім треба уникати ситуацій, які можуть призвести до пригнічення творчого мислення студентів або стати серйозною перешкодою для розвитку креативних здібностей.

У результаті аналізу наукових праць В. Маляко, І. Мурсамітової, О. Матліної, Н. Медведєвої виокремлено такі характерні риси творчого мислення [2–4]: синергетичність мислення, системність мислення, працелюбність,

креативність, інтелектуальна активність. Кожна із цих рис містить прихований потенціал, на чому базується нестандартність світогляду, генерування незвичайних думок та їхнє систематизування для вирішення поставлених завдань.

У процесі дослідження визначено педагогічні умови, які сприятимуть розвитку творчих здібностей студентів у навчально-виховному процесі: формування в них мотивації щодо здійснення творчої діяльності шляхом створення відповідного емоційного забарвлення; співпраця та співтворчість з учнями.

Таким чином, розвиток творчих здібностей студентів є вагомим результатом освітнього процесу мистецького напрямку, що забезпечується, по перше, функціонуванням творчого мислення, основними рисами якого є синергетичність, системність, незалежність, наявність певного світогляду в особистості, працелюбність, креативність, інтелектуальна активність та, по друге, створенням певних педагогічних умов (формування в учнів мотивації до творчої діяльності шляхом створення відповідального емоційного забарвлення та співпраця і співтворчість зі студентами).

Література

1. Гончаренко С. Український педагогічний словник / С. Гончаренко. – Київ, 1997. – С. 257.
2. Маляко В. О. Стратегії рішення нових задач у процесі творчої діяльності / В. О. Маляко // Обдарована дитина. – 2002. – № 4. – С. 22–43.
3. Мурсамітова І. А. Розвиток творчого потенціалу особистості засобами мистецтва як умова її професійної спрямованості / І. А. Мурсамітова, О. В. Матліна. URL: http://www.confcontact.com/20102911/5_mursam.htm.
4. Медведєва Н. Виявлення творчого потенціалу. Стратегії реалізації задуму / Н. Медведєва // Психолог. – 2006 – № 40. – С. 12–15.

Pierre GREMILLET
Artiste plasticien
Doctorant en recherche-création
Universit  de Paris 8, EDESTA - Laboratoire AIAC
(Paris, France)

LEARNING TO SEE. PHOTOGRAPHIC WORKSHOP IN KINDERGARTEN

Introduction. How can photography contribute to children’s learning and awakening in nursery school? This question is at the heart of my approach, situated at the intersection of a research-creation project at University of Paris 8 and my work as a photographer at the Maison Européenne de la Photographie. By combining these experiences, I seek to explore the role of images in pedagogical frameworks and their capacity to develop a critical and sensitive gaze in children.

To do so, I draw on my artistic work, where photography, painting, and video intertwined. Through the creation of hybrid images, I explore representations of contemporary transformations, particularly those of the Anthropocene. This approach allows me to consider photography not only as an artistic medium but also as a stimulating pedagogical tool conducive to a transdisciplinary approach to learning. It is important to note that the experiences and reflections inherent in this text are specific to the French educational system, where my workshops take place.

Art and pedagogy: A Necessary Encounter.

This work also provides an opportunity to question the relationship between art and pedagogy, which seem to share a common goal: the transmission of skills, ways of thinking, and ways of being. History offers us emblematic examples, such as the Bauhaus, where artists and teachers merged their disciplines. Today, although artistic education is an integral part of school curricula, it is often relegated to a secondary role.

In this context, photography plays a special role. It enables us to take a critical look at the world and learn to perceive our surroundings differently. By actively involving children in the creative process, it invites them to take a fresh look at their everyday environment, experimenting and expressing their own vision of the world.

The evolution of educational policies and their impact on learning.

With the successive reforms of school policies, the school is no longer simply a place of instruction disconnected from economic imperatives. As Pierre-Damien Huyghe points out, reformulating Condorcet’s project, schools initially aimed to reduce credulity in society by equipping individuals with sufficient knowledge¹. However, secondary schools, in particular, have gradually been transformed into a vocational training ground, subjecting learning to utilitarian imperatives. From this point of view, going to school means learning the skills needed to exercise a future profession. This raises the question of whether apprenticeship should only prepare students for the job market, or whether it should also cultivate their curiosity, sensitivity and creativity.

However, the etymology of the word “schooling” reminds us of an entirely

different reality. As Pierre-Damien Huyghe points out, “the Greek word *Skolé*, from which school derives, is often translated as leisure, free time [...]. In its most archaic form, schooling is time freed from all

economic exploitation”. Originally, school would have been a suspended time, conducive to reflection and intellectual development. Today, however, this concept is being called into question by educational policies that tend to standardize knowledge and favor pragmatic approaches.

The special place of nursery schools.

Kindergarten still seems to be unaffected by these professionalization trends. Halfway between family and school, it is the child's first immersion in a collective environment. What we learn in kindergarten is first and foremost autonomy – to act and to think – through a process of awakening the senses and intelligences. However, kindergarten is also a place of tension between educational aspirations, personal fulfillment and the standardization imposed by school policies. It's in this context that I've conducted a number of photographic workshops.

The question of transmission then arises: how to teach? By what mechanisms, what protocols, what discourses? Three and six-year olds do not have the same understanding of language as adults. So it's essential to adapt the way we speak to them, to establish an accessible vocabulary, then gradually enrich it over the course of the sessions. Repeating important terms helps children to express their ideas more effectively. What's more, children at this age have relatively short attention spans. That's another challenge: keeping their attention during a one or two hour workshop. My adaptation as a facilitator also involves structuring the session into several activities or incorporating breaks.

Photography as a teaching tool.

My workshops are an opportunity to experiment with a pedagogy adapted to this young audience. This approach is based on dynamic interaction between the adult and the children, but also between the children themselves. My interventions are like invitations: they open up avenues, set up games and create a space for dialogue where no question or answer is wrong. The aim is to encourage exchange and expression through photography.

Photography thus becomes an educational tool in its own right. It not only introduces children to the basics of composition and framing, but also develops their aesthetic sensitivity and their ability to observe their environment. By manipulating themselves, children learn to make choices, to take into account light, shapes and textures.

Raising environmental awareness through images.

The cultural policy of the Maison Européenne de la Photographie, where I work, aims to respond to contemporary issues. Last year, my workshops focused on the Olympic Games. This year, they're tackling ecological themes, particularly the relationship with living things. In this sense, these workshops become spaces for raising awareness of empathy and perception of the world.

The current era seems to me to be marked by two major transformations: the Anthropocene³ and the digital⁴. By establishing a new ecological and technical paradigm, these two parameters of contemporary experience have triggered what Estelle Zhing Mengual and Baptiste Morizot call “acrisis of sensitivity”⁵, a decline in empathy towards living beings, particularly non-humans. This crisis is all the more

evident among young city-dwellers, with little exposure to nature. In this context, photography can play a key role in re-establishing a link between children and their environment.

Running photography workshops in kindergartens means learning to see with photography. But it also means asking the question of what it means to see in photography. Over the course of its history, photography has seen two opposing trends. On the one hand, the realist trend, driven by a demand for clarity, on which documentary aesthetics are based⁶. On the other, the formative trend, based on a subjectivization of forms inspired by expressionism⁷. In my context, photography, as an educational tool, lies at the intersection of these two trends. It allows us to observe and document the world's transformations, while developing a critical eye in young people.

In my workshops, I encourage children to observe and photograph the living elements in their immediate environment: the weeds that persist in growing in the grooves in the asphalt, for example. These experiments show how photography enables children to rediscover their environment by paying attention to details they were previously unaware of. I also draw on my university research to study shapes: What are the differences between shapes from nature and those from the city? Are these forms clearly distinct, or are they intertwined? Isn't there an extension of nature in the city and of the city in nature? Where do I stand, an adult, as a child? Am I outside nature, or am I part of it? To answer these, I use photography as a medium to convey an understanding of the world through its forms. If we need to "learn to see"⁸ As Estelle Zhing Mengual suggests, in order to respond to her diagnosis, it also means learning to think about what we see. It means making ourselves available and attentive to what surrounds us.

What's more, photography encourages a contemplative approach, different from the flow of images to which children are exposed daily through their screens. By teaching them to look carefully before triggering the camera, we offer them a tool for slowing down, for better perception. The photographic act then becomes a means of awakening their ecological sensitivity, raising awareness of the fragility of living things and the need to protect them.

Conclusion: rethinking education through art.

So, although nursery schools are relatively untouched by the logic of professionalization, they are not immune to forms of school standardization. In this sense, art workshops offer an opportunity to reinvest the educational space and introduce other ways of perceiving and thinking, through photography. They invite us to pay attention to what we, as human being, miss out on, immersed as we are in our daily inertia.

Photography, as a medium, is a bridge between learning, artistic sensitivity and discovery of the world. It encourages reflection on our relationship with images and reality, while awakening in

children a curiosity and openness to otherness that are essential to understanding the challenges of our times. By emphasizing a sensitive and poetic approach to reality, it opposes a purely instrumental vision of knowledge, all too often dictated by the

imperatives of profitability.

At the same time, these workshops reveal the importance of preserving spaces of freedom education. Faced with increasingly standardized education systems, where learning tends to be reduced to an accumulation of quantifiable skills, it is becoming essential to defend times and places for experimentation, where creativity and the imagination can express themselves without constraint. The challenge is not only to train individuals capable of integrating into society, but also to sensitive beings, capable of perceiving the world in all its complexity and richness.

Through photography, it's possible to rethink education as a living experience, based on awakening the senses, reflection and exchange. By enabling children to explore their environment in a different way, by introducing them to an artistic practice that appeals to both their eyes and their sensibilities, these workshops contribute to the development of a more open, more humane pedagogy, and ultimately, one that is more in tune with the issues of our time.

References:

BONNÉRY Stéphane et DESLYPER Rémi, "Enseignement de l'art, Art à l'école : tout d'horizon des recherches en France", in *Cahiers de la recherche sur l'éducation et les savoirs*, Hors-série n°7, 2020.

CRUTZEN Paul Josef & STOERMER Eugene, "The Anthropocene", Global Change Newsletter, mai 2000, n°41, p.17-18.

HUYGHE Pierre-Damien, *Contre-Temps. De la recherche et des sens enjeux. Arts, architecture, design*, Paris, B42, 2017, p. 42

KRACAUER Siegfried, *Théorie du film. La Rédemption de la réalité matérielle*, trad. Blanchard Daniel et Orsoni Claude, Paris, Flammarion, La Bibliothèque des savoirs, 2010.

LUGON Olivier, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2011.

ROUILLÉ André, *La photographie numérique, une force néolibérale*, Paris, L'échappée, 2020.

THOUROUDE Laurence, "L'école maternelle : une école de l'entre-deux", in *Carrefours de l'éducation*, 30 / 2, Paris, Armand Colin, 2010.

ZHONG MENGUAL Estelle et MORIZOT Baptiste, "L'illisibilité du paysage. Enquête sur la crise écologique comme crise de la sensibilité", in *Nouvelle revue d'esthétique*, n°22, Presses Universitaires de France, 2018, p.87-96.

ZHONG MENGUAL Estelle, *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*,

Лідія ГОЛЕМБОВСЬКА

Старший викладач

кафедри монументального і станкового живопису

Київської державної академії

декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

(м. Київ, Україна)

ЗНАЧЕННЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ ДЛЯ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ «ДЕКОРАТИВНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ АКАДЕМІЧНИХ ЗАВДАНЬ»

***Анотація.** Розглянуто значення самостійної роботи для вивчення навчальної дисципліни «Декоративна інтерпретація академічних завдань». Підкреслено важливість самостійної роботи студентів. Уміння працювати самостійно важливе для розвитку професійності. Вивчається включення самостійної роботи у навчання для розвитку в студентів творчого підходу до виконання завдань. Це має вагоме значення для розвитку творчих пошуків. Самостійність удосконалює майстерність студентів як майбутніх митців.*

***Ключові слова:** декоративна інтерпретація; самостійна робота; мистецька професійність; площинне вирішення; колаж; декоративний рельєф; асамбляж.*

Lydia HOLEMBOVSKA

Senior Lecturer Kyiv State Academy

of Decorative and Applied Arts and Design

named after Mikhail Boychuk

Department of Monumental and Easel Painting

(Kyiv, Ukraine)

THE SIGNIFICANCE OF INDEPENDENT WORK FOR THE STUDY OF THE DISCIPLINE "DECORATIVE INTERPRETATION OF ACADEMIC TASKS"

***Annotation.** The significance of independent work in studying the discipline "Decorative Interpretation of Academic Tasks" is considered. The importance of independent work for students is emphasized. The ability to work independently is crucial for developing professional skills. The integration of independent work into the learning process fosters a creative approach to completing tasks. This is vital for encouraging creative exploration. Independence enhances the students' mastery as future artists.*

***Keywords:** decorative interpretation; independent work; artistic professionalism; planar solutions; collage; decorative relief; assemblage.*

На факультеті декоративно-прикладного мистецтва (кафедра монументального і станкового живопису) Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука викладається навчальна дисципліна «Декоративна інтерпретація академічних завдань». Вона включає такі навчальні завдання: площинне вирішення, колаж, декоративний рельєф та асамбляж. Розглянемо зміст цих завдань.

Площинний живопис – це живопис, виконаний за допомогою характерних плоских плям локального кольору, окреслених виразними контурами, чіткими лініями. Це умовні способи просторової побудови і відтворення предметів без порушення двовимірності площини.

Колаж (франц. Collage – наклеювання) – техніка наклеювання на цупку основу різних шматочків із найрізноманітніших матеріалів, що відрізняються від основи фактурою, кольором, текстурою. Усі фрагментарні його часточки поєднані в цілісний мистецький образ. Нашарування різних фактур пластично організовують площину і створюють можливість для образної інтерпретації художнього мотиву.

Рельєф (франц. Relief; від лат. relevo – підіймаю) – об'ємне зображення заданого мотиву на площині, яке створюється за допомогою об'ємів, що виступають над площиною тла. Розрізняють три види рельєфів: барельєф (низький рельєф), горельєф (високий рельєф), контррельєф (заглиблення у площині). У декоративному рельєфі використовуються живописні доповнення кольором, колажні нашарування фактурами та різними матеріалами.

Асамбляж (франц. Assemblage; від assembler – збирати) – об'ємна композиція з неоднорідних предметів, у якій використано деталі або цілі предмети промислового виробництва. Можливі живописні доповнення фарбою, а також металом, деревом, тканиною та іншими фактурами. Асамбляж можна визначити як колаж у тривимірному просторі.

Навчальна дисципліна «Декоративна інтерпретація академічних завдань» у цілому складається з практичної та самостійної роботи. Робота над завданнями з декоративної інтерпретації включає три етапи:

1 етап – академічний живопис постановки з натури в аудиторії. Обов'язкові поради, рекомендації та корекція викладача. Використовуються живописні матеріали на вибір у постановці з академічного живопису. На основі академічної постановки відбувається подальша робота над ескізом для створення оригіналу декоративної інтерпретації, яка включає площинне вирішення, колаж, декоративний рельєф та асамбляж;

2 етап – ескіз до навчальної дисципліни «Декоративна інтерпретація академічних завдань» на основі академічного живопису постановки з натури. Праця над ескізами потребує більш авторського і творчого підходу. Тут важлива самостійна робота. Поради викладача і самостійний аналіз завдання сприяють створенню студентами ескізів до навчальних завдань із декоративної інтерпретації: площинне вирішення, колаж, декоративний рельєф та асамбляж;

3 етап – декоративна інтерпретація на основі академічного живопису

постановки з натури. Аналізується живопис з натури та ескізи до навчальних завдань із декоративної інтерпретації. Виконується оригінал навчального завдання «Декоративна інтерпретація академічних завдань» На третьому етапі значення самостійної роботи особливо важливе. Студенти самостійно вирішують, із яких матеріалів виконуватимуть завдання. Матеріал може сам підказувати композиційні прийоми, особливості виконання завдань. Уміння працювати з випадковими ефектами дає поштовх до творчого переосмислення ескізів, для виконання оригіналу. Це рух до свідомої творчості.

Підсумовуючи сказане вище, зазначимо, що зміст завдань залежить від робочої програми для дисципліни «Декоративна інтерпретація академічних завдань». Для виконання завдань із декоративної інтерпретації важливе перше враження від постановки. Це буде основним у самостійній роботі під час створення ескізу та вирішення оригіналу завдання. Ескіз дає поштовх у подальшій роботі над завданням. Важливе не бездумне повторювання натурного мотиву, а виконання ескізу на основі особливостей самостійного експресивного сприйняття його кожним студентом.

Перше враження – це підсвідомий аналіз авторського сприйняття заданої постановки. Узагальнення форми має велике значення для роботи в площинному вирішенні, колажі, декоративному рельєфі, асамбляжі. Можливі різні поєднання цих прийомів в одній роботі. Часто зазначені прийоми не мають чітких меж і плавно переходять один в одного. Потрібен творчий аналіз та самостійне дослідження особливостей завдання.

Самостійна робота для навчальної дисципліни «Декоративна інтерпретація академічних завдань» проходить вільно, з урахуванням деяких порад викладача. Приклади творів майстрів світового візуального мистецтва мають велике значення для студентів. Твори майстрів – основа мистецької грамоти [1; 6; 7]. Студенти їх вивчають самостійно. Калейдоскоп із творів майстрів різних напрямів живопису сприяє становленню авторської стилістики студента під час виконання завдання. Цей багаж має вплив на образне бачення студентів та розвиває професіоналізм і художній смак [3; 4; 8].

Під час підготовки навчального завдання для екзаменаційного перегляду важливий самостійний підхід. Оформлення цих завдань для експонування потребує спеціального підходу. У цьому процесі вагому роль відіграють стилістичні особливості самостійної роботи під час виконання завдання кожним студентом та рекомендації викладача.

Отже, у процесі опанування завдань із декоративної інтерпретації важливе розуміння необхідності поєднання самостійної та аудиторної роботи. Це потрібно для виконання таких завдань, як площинне вирішення, колаж, декоративний рельєф та асамбляж. Під час вивчення навчальної дисципліни «Декоративна інтерпретація академічних завдань» важлива не лише аудиторна, а й самостійна робота студентів. Самостійно аналізуючи творчий підхід до академічного живопису та створення ескізу, студенти навчаються творчості. Це дуже важливо для виконання оригіналу декоративної інтерпретації академічних завдань.

Цьому сприяє ознайомлення з творчістю майстрів світового мистецтва [2]. За весь період навчання, поступово, студенти опановують самостійну роботу. Під час виконання завдань вона є запорукою розвитку свідомого митця. Самостійна робота є основою для професійного розвитку студентів та їхньої творчої праці в царині декоративно-прикладного мистецтва [5]. Це сприяє розвитку мистецького смаку і творчому становленню студента як професійного митця.

Література

1. Алла Горська. – Київ : Аукціонний дім «Дукат», 2017. – 136 с.
2. Гомперц Вілл. Що це взагалі таке? 150 років сучасного мистецтва в одній пілюлі. – Київ : ArtHuss. Серія: Ukrainian Art Book, 2017. – 486 с.
3. Павлова Тетяна. «Василь Єрмілов жде весну». – Київ : Родовід, 2012. – 108 с.
4. Франсіз Р. Бритійське мистецтво 20-го ст. 60 творів у колекції Бритійської ради. – Лондон : Бритійська рада, 2002. – 112 с.
5. Чегусова З. Декоративне мистецтво України кінця 20 сторіччя. 200 імен. – Київ : ЗАТ «Атлант ЮемС», 2002. – 512 с.
6. Hess Barbara. FONTANA. – Bonn : TASCHEN, 2006. – 96 p.
7. Holzhey Magdalena. VASARELY. – Köln : TASCHEN, 2018. – 96 p.
8. William Rubin. Picasso et Braque. – Paris : Flammarion, 1990. – 422 p.

Василь КОПАЙГОРЕНКО
Доцент кафедри монументального і
станкового живопису
Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука
(м. Київ, Україна)

МЕТОДИ ВИКЛАДАННЯ ЖИВОПИСУ І КОМПОЗИЦІЇ МИХАЙЛА БОЙЧУКА: ТРАДИЦІЇ ТА ЇХНЯ АДАПТАЦІЯ ДО СУЧАСНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ

Анотація. Розглядаються методи викладання живопису і композиції, розроблені видатним українським художником та педагогом Михайлом Бойчуком. Аналізуються основні принципи педагогічної системи Бойчука, зокрема його підхід до поєднання традиційних технік із новітніми підходами до композиції та живопису. Важливу увагу приділено впливу Бойчука на художню освіту в Україні, а також його інноваційним методам, які поєднували класичні техніки із сучасними тенденціями в мистецтві. Окремо розглянуто адаптацію цих методів до сучасних умов освіти, враховуючи культурні зміни і технологічний прогрес. Рекомендуються можливості впровадження методів Бойчука в сучасних художніх закладах для збереження зв'язку з національними традиціями та розвитку творчого потенціалу студентів.

Ключові слова: методи викладання; живопис; композиція; Михайло Бойчук; педагогічна система; художня освіта; традиційні техніки; сучасні тенденції; національні традиції.

Vasyl KOPAYHORENKO
Associate Professor of the Department of Monumental and Easel Painting
Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design named after
Mykhailo Boychuk (Kyiv, Ukraine)

Annotation. This paper explores the teaching methods in painting and composition developed by Mykhailo Boychuk, a prominent Ukrainian artist and educator. The main principles of Boychuk's pedagogical system are analyzed, with particular emphasis on his approach to combining traditional techniques with modern methods of composition and painting. The influence of Boychuk on art education in Ukraine is highlighted, as well as his innovative methods that merged classical techniques with contemporary trends in art. Special attention is given to the adaptation of these methods to modern educational conditions, taking into account cultural changes and technological progress. The paper also recommends ways to implement Boychuk's methods in contemporary art institutions to preserve the connection with national traditions and foster the creative potential of students.

Keywords: *teaching methods; painting; composition; Mykhailo Boychuk; pedagogical system; art education; traditional techniques; contemporary trends; national traditions.*

У мистецькій педагогіці нині надзвичайно популярні згадки про методи викладання Михайла Бойчука, штудії, які виконували його студенти на задані теми, стилізацію студентських творів під різні напрями і течії: від Давнього Єгипту – до візантійського іконопису, від Проторенесансу – до народного малярства [6, с. 41].

Перебуваючи певний час у Європі, Михайло Бойчук мав змогу особисто бачити твори мистецтва різної доби і, без сумніву, орієнтувався на високі зразки всесвітньо відомих творів. Він хотів розкрити секрети видатних митців і створити універсальну систему, яка б допомагала майбутнім художникам не лише орієнтуватися в безмежному морі мистецтва, а й робила б із них професіоналів високого ґатунку [1, с. 11–12].

Задля цього методика викладання Михайла Бойчука повинна була пройти перевірку часом, у ній з'являлися нові відгалуження, нові ідеї, щось відпадало б як таке, що не виправдало сподівань педагога, а щось стало б домінантою методу талановитого художника. На жаль, Михайлові Бойчуку не судилося пройти цей шлях до кінця і побачити, як викристалізувався його метод [3, с. 16]. Занадто мало часу було відведено для цього процесу, занадто мало власних творів художника збереглося, щоб простежувати його становлення. Тому складно уявити повну картину мистецької програми, яку заклав Михайло Бойчук. Усе, що ми знаємо, – це трактування дослідників і мистецтвознавців, які на власний розсуд намагаються розшифрувати наміри і прагнення митця.

Ще до трагічної загибелі Михайла Бойчука більшовицький режим СРСР заклав кордони для населення країни, тож художники були практично повністю позбавлені творчого «кисню», який циркулював у Європі, насичував митців новими ідеями. Якщо у 20-х роках ХХ століття обмін досвідом і свіжими ідеями між європейськими митцями і художниками СРСР ще відбувався, то репресивні 30-ті роки поклали край будь-яким контактам [5, с. 24]. На тлі такої ситуації було досить важко втілювати задуми, які пропонував Михайло Бойчук. Культурна ізоляція стала перепорою на шляху мистецької освіти. Мистецтвознавці писали про твори, які бачили лише на чорно-білих фотографіях, художники орієнтувалися на неякісні олеографії, що давали лише приблизну уяву про твори. Без сумніву, в СРСР існували музеї, але в них неможливо було побачити сучасні живописні роботи. Сучасний живопис із колекції Сергія Щукіна виставлявся лише в Москві і лише там можна було ознайомитися з творчими пошуками Анрі Матісса. Таким чином радянські художники десятиліттями були позбавлені можливості оновлювати враження від творчих здобутків своїх західних колег.

Нині кожен студент може вільно користуватися інтернетом і, не встаючи з дивана, бачити всесвітньо відомі твори, не кажучи вже про подорожі в інші країни і доступ до світової мистецької спадщини. І знову на шляху вільного

вибору, вільного обміну стає тоталітарний режим путінської росії, яка розв'язала неспровоковану війну проти нашої країни. Пандемія Covid-19 і багато років страшної війни негативно вплинули на якість мистецької освіти. Як би не намагалися викладачі передати власний досвід студентам онлайн, це аж ніяк не може замінити безпосереднє спілкування викладача і студента. Саме на такому спілкуванні була побудована методика Михайла Бойчука. Він привніс в освіту європейський досвід творчих комун, який набув у Франції. Його студенти буквально жили у творчому осередку, де народжувалися нові ідеї й водночас випробовувалися на полотні і папері [2, с. 23].

Постає питання: як же задіяти ідеї Михайла Бойчука? Дуже часто викладачі, не розуміючи, чого ж прагнув художник, дають завдання копіювати твори Михайла Бойчука, забуваючи про те, що це індивідуальний стиль художника. У результаті ми бачимо плеяду «Молочниць» чи «Урожайів». Що це може дати студентам, окрім відпрацювання майстерності копіювання? І чи розкриває подібний підхід студентам прагнення митця? Що ж вкладав Михайло Бойчук у свою методику викладання живопису і композиції? Насамперед він намагався вивести певну формулу, яка б пояснювала студентам феномен живопису, закони композиції. Той самий секрет, який закладений у золотому перетині, який закодований у кращих взірцях світового мистецтва. Якби художнику вдалося довести свою викладацьку систему до завершення, можливо, ми б мали чіткі інструкції, посібник або підручник, якими б користувалися викладачі наступних поколінь.

Але не забуваймо, що в країні тоді вища мистецька освіта лише формувалася, запрошені професори Української академії мистецтв приходили кожен зі своєю «програмою», яка існувала лише в головах митців. Це було особисте бачення, яке приймали чи не приймали студенти. Через подібний підхід в академії тривало протистояння між тими, хто надавав перевагу реалістичному живопису, і тими, хто пропонував сучасніші шляхи викладання. Михайло Бойчук був серед тих, хто просував експериментальний підхід [4, с. 35]. Ми можемо піти шляхом, який торував Михайло Бойчук, і взяти найкраще зі світового мистецького досвіду. Не створювати живопис «під Бойчука», а дослухатися до його порад, урахувавши розвиток світового мистецтва від найдавніших часів до сьогодення. Особливу увагу варто приділити композиційним вирішенням живописних станкових та монументальних творів, розробивши універсальну програму з дисципліни «Композиція». Це велика робота, яка повинна виконуватися на підґрунті аналізу творів минулих епох. Необхідно зібрати, систематизувати матеріал і на основі аналізу, відібравши головне, не лише написати програму, а й перевірити її на практиці. Саме тоді зможемо використати ті ідеї, які привніс в український живопис видатний художник-педагог Михайло Бойчук.

Література

1. Білокінь С. З-під неправди / С. Білокінь // Україна. – 1988. – № 9 (1621). – С. 11–12.

2. Білокінь С. Колективізм – пафос творчості Михайла Бойчука / С. Білокінь // Образотворче мистецтво. – 1988. – № 1. – С. 22–25.
3. Соколюк Л. Д. Графіка Бойчукістів / Л. Д. Соколюк – Харків : Видання часопису «Березіль»; Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 2002. – 224 с.
4. Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа / Л. Соколюк – Харків : Видавець Савчук О. О., 2014. – 386 с. ; 488 іл.
5. Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва : альбом / Нац. худож. музей України, Нац. академія мистецтв України, Фонд сприяння розв. Нац. худож. музею України ; кер. проєкту: А. Мельник ; авт. тексту і каталогу: Л. Ковальська, Н. Присталенко. – Київ : НХМУ, 2010. – 279 с.
6. Кашуба-Вольвач О. Майстерня монументального живопису М. Бойчука у першоджерелах: спогади Оксани Павленко і Василя Седляра / О. Кашуба-Вольвач, О. Сторчай // Образотворче мистецтво. – 2008. – № 4. – С. 40–42.

Марта БАЗАК
Доцент кафедри мистецтва текстилю,
вишивки і костюма
Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука
(м. Київ, Україна)

ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ В ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТИЛЮ

Анотація. Висвітлюється процес вивчення різноманітних технік створення тканин як творів мистецтва. Описано коротке знайомство з роботами випускників, які активно працюють у сфері текстильного мистецтва, використовуючи як традиційні, так і сучасні техніки. Акцент зроблено на пошуках нових форм вираження в текстилі, поєднанні класичних і новаторських підходів. Розглянуто основні засади формування творчої особистості на базі освітнього процесу в академії, а також окреслено різноманітні експериментальні напрями в роботі з новими матеріалами і структурами, що мають потенціал художньої цінності та перспективи подальшого розвитку.

Ключові слова: художня тканина; текстиль; традиційні техніки; експеримент; прикладне мистецтво.

Marta BAZAK
Associate Professor at the Department of Textile Art,
Embroidery, and Costume
Kyiv State Institute of Decorative and Applied Art and Design
named after Mykhailo Boichuk (Kyiv, Ukraine)

FORMATION OF CREATIVE INDIVIDUALITY IN THE PROCESS OF STUDYING ARTISTIC TEXTILES

Annotation. The article highlights the process of studying various techniques for creating fabrics as works of art. It provides a brief overview of the works of graduates who actively engage in the field of textile art, utilizing both traditional and contemporary techniques. Emphasis is placed on the search for new forms of expression in textiles, combining classical and innovative approaches. The paper discusses the fundamental principles of forming a creative personality within the educational process at the Academy and outlines various experimental directions in working with new materials and structures that possess artistic value and potential for further development.

Key words: artistic fabric; textiles; traditional techniques; experiment; applied arts.

У процесі навчання, працюючи з текстильними артефактами, вивчаючи традиційні способи творення тканини, наші студенти пізнають нові можливості, експериментують із нитками, фарбами, графічними техніками та іншими способами творення цілісного твору мистецтва. Опановуючи основи творчості та поглиблюючи свої знання на практиці, митець кристалізує нове мислення і нові погляди на галузь декоративного мистецтва. Сьогодення диктує нові вимоги до творчої індивідуальності, формує потребу пошуку ніші в багатогранному мистецькому середовищі. Молодий митець навчається насамперед мислити, знайти свою тему в творчості і вміти її реалізувати доступними засобами.

Випускники Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, які в різний час навчалися на відділенні художнього текстилю, дуже плідно працюють у професії, створюють цікаві, цільні твори мистецтва.

Ганна Вершиніна навчалася на відділенні художнього текстилю, яке закінчила 2008 року. Ця серйозна художниця створила надзвичайно змістовні твори мистецтва, стала членом Національної спілки художників України. Ще до завершення навчання в нашому закладі брала участь у виставках як в Україні, так і за її межами. Дипломні роботи, зокрема магістерську, виконала в гобеленовій техніці в майстерні інституту на широкому верстаті. Вже її дипломна робота «Дві сторони мого “Я”» засвідчила високий творчий потенціал молоді художниці. Глибока філософія авторського задуму та досконале виконання роботи привернули широку увагу до творчості Ганни Вершиніної.

Невдовзі після отримання диплома художниця організувала персональну виставку, знайшла цікаві замовлення, вдумливо створює тканини для інтер'єру, розкрила себе ще й у живописі, випустила альбом про свою творчість. Вона активно творчо працює, експериментує з різними матеріалами. Ганна Вершиніна дуже вишукано втілює в своїх роботах новітні ідеї, скрупульозно опрацьовуючи творчі задуми в численних ескізах, шукаючи кольорову палітру та фактури. Як писала про Ганну Ірина Штанкіна, розвиваючись у контексті новітніх мистецьких тенденцій, творчість Г. Вершиніної водночас дуже тісно пов'язана з національними традиціями. Розмаїта, новітня, оригінальна за матеріалами і техніками художня мова майстрині завжди збагачена усвідомленням своїх коренів, національним колоритом, любов'ю до рідного краю.

Цікавою сторінкою в творчості Г. Вершиніної є звертання до інтер'єрних об'єктів. Вона працює над сучасним трактуванням декоративних тканих вставок у меблі, що неодмінно збагачує наше уявлення про застосування тканин у навколишньому світі. Ще одна особливість у творчому доробку Ганни Вершиніної – це ткані мініатюри невеликих розмірів (5,5 × 5,5 см, 10 × 10 см, 12 × 25 см), виткані простими тонкими нитками для шиття та нитками муліне. Композиції таких мініатюр виконані настільки досконало, що кожна з них є

самостійним завершеним твором декоративно-прикладного мистецтва.

Дуже плідно працює в текстилі Наталія Телегей, яка завершила освіту в нашому закладі 2011 року. Вона чудовий дослідник етнокультури, зокрема традиційного текстилю, вивчає народне ткацтво, надзвичайно багато знає про ткання та нитки, знайома з багатьма ткалями, працює над збереженням ткацьких традицій. Творчі досягнення Наталії Телегей відзначені на багатьох виставках в Україні та за кордоном. Смілива, прониклива художниця постійно опрацьовує теми сьогодення, чутливо передає свої думки та переживання в творчості.

Наталія Телегей володіє техніками і технологіями створення тканин, вона як ніхто інший знається на роботі ткацького верстата. У своїх роботах часто звертається до традиційних народних тканин, вивчає їхню структуру та часто відтворює їх задля збереження, для фіксації основних прийомів ткання. Проте Наталя найбільше працює над художніми творами в гобелені, панно та живописі. Кожна її композиція продумана до найдрібніших деталей – структура, колорит, фактура. Художниця багато років демонструє свої роботи на таких великих виставках, як Трієнале художнього текстилю в м. Києві та «Скіфія» в м. Івано-Франківську, а також на багатьох виставках текстилю в музеях та галереях Європи. Телегей ніколи не втрачала зв'язок із рідною альма матер, часто співпрацює з академією як консультант і відвідує значні події в наших стінах.

Ганна Забуцька, випускниця 2019 року, – цілеспрямована сучасна мисткиня, працює над створенням гобеленів, є професіоналом із великої літери. Ще навчаючись на першому курсі інституту, брала участь у виставках НСХУ. Вона чудова рисувальниця та малярка, а в створенні гобеленів просто віртуозна майстриня. Ткані роботи за мотивами живопису Івана Турецького є її значними досягненнями. Вона працює як із великими гобеленовими формами, так і з тканими мініатюрами.

Магістерську роботу в нашій академії Ганна Забуцька виконала на ткацькому верстаті в майстерні, взявши за основу традиційну плахтову тканину. Такий підхід до виконання авторського задуму є дуже показовим прикладом використання традицій у сучасному мистецтві. У цьому художниця засвідчила себе як художник-монументаліст.

Ще варто сказати про залучення Ганною Забуцькою широкого кола молоді до роботи над сучасними тканими гобеленами. Вона організувала в Києві кілька маленьких майстерень для виконання гобеленів, надихнула багатьох людей приєднатися до справи ручного творення тканин – килимів і гобеленів.

Особливістю Ганни Забуцької є її високий професіоналізм. Вона досконало оволоділа процесом створення гобелена, що засвідчили її роботи з персональної виставки в галереї «Портал 13» у м. Києві, зокрема за мотивами живописних творів художника Івана Турецького. Ганна виткала цілу серію гобеленів, пофарбувавши власноручно всі нитки у потрібні кольори, а ще вдало проекспериментувала з тканням по діагоналі на вертикальній основі.

Любов Михайлюк закінчила навчання в 2020 році. Постійно працює з нитками і тканин, її дипломні роботи засвідчують майстерність та глибину відчуття художниці. Професіонал у мистецтві гобелена, має надзвичайно тонке відчуття гармонії, добре відчуває колір та нюанси в роботі. Продовжує працювати з улюбленим матеріалом, тонко передаючи свої переживання та думки.

Роботи Любові Михайлюк захоплюють живописною манерою як у малюванні, так і в тканні. Віртуозно виконана в матеріалі «Міська рапсодія» (2020) є твором сучасного мистецтва, емоційно пов'язаним з авторкою, яка глибоко переживає складну гаму кольорів і звуків світу. Знаковість, ритми, умовність образів у роботах художниці походять від глибокого знання традицій художнього ткацтва, історії українського декоративно-прикладного мистецтва і є прикметною рисою її творчої індивідуальності. Ряд робіт Люби Михайлюк в останні роки демонструвався на багатьох виставках в Україні та за її межами.

Аліна Сивокінь закінчила академію 2024 року. Надзвичайно цікава особистість у мистецтві. Художниця та педагог, Аліна працює з тканинами, нитками та над створенням гобеленів як на ткацькому верстаті (горизонтальному чи вертикальному), так і з аплікаціями тканинами. А ще цікава сучасною технікою – ниткографією. На останній виставці Трієнале художнього текстилю в 2024 році була відзначена її робота «Портрет Марії Приймаченко», виконана в техніці ниткографії.

Отже, мистецькі твори художники створюють за допомогою різних текстильних технік і матеріалів. І тому базове вивчення ткацтва, гарячого та холодного батика, розпису по тканині, графічних технік, вишивки та аплікації збагачують палітру художника. У нові часи митці цікавляться проблемами властивостей матеріалів, працюють із просторовими об'єктами, поєднуючи традиційні техніки з новими можливостями сучасних технологій. Випускники нашого відділу художнього текстилю є активними учасниками мистецьких виставок як в Україні, так і буквально на всіх континентах.

Останнім часом, у ці нелегкі для нашої країни часи, митці особливо потужно працюють над висвітленням теми боротьби за справедливість, досліджують історичні матеріали та знаходять нові сучасні техніки для створення своїх робіт. Віднедавна на виставках художнього текстилю все вагомішим стає доробок наших випускників. Починаючи з першої Трієнале художнього текстилю в залах НСХУ в Києві 2007 року до останньої у 2024 році відбулося вже сім виставок, за якими можна простежити доробок наших митців молодого покоління. Їхні роботи виконані в найрізноманітніших техніках і матеріалах – як традиційних, так і в оригінальних авторських. У сучасному текстильному мистецтві часом поєднуються в один твір такі роботи, як гобелен, килим, батик, аплікація тканинами, валяння, авторська вишивка, принт на тканині, розпис, створюючи новий погляд на висвітлення тем сьогодення.

Базова підготовка майстрів декоративного мистецтва має дуже велике значення в сучасному мистецтві. Вивчаючи традиційні основи створення та декорування тканини, майбутній митець заглиблюється в процес творення,

знаходить свою виразну мову та спостерігає за її особливостями. Всі експерименти в творчому процесі базуються на глибоких знаннях технік і технологій. Для цього майбутні митці декоративно-прикладного мистецтва вивчають малюнок, живопис, історію мистецтва, способи роботи з різними матеріалами, щоб знайти свою власну виражальну мову в декоративно-прикладному мистецтві текстилю.

Література

1. Перша всеукраїнська трієнале текстилю. – К. : НСХУ, 2007. – 54 с.
2. Друга всеукраїнська трієнале текстилю. – К. : НСХУ, 2010.
3. П'ята всеукраїнська трієнале текстилю. – К. : НСХУ, 2018. – 70 с.
4. Шоста всеукраїнська трієнале текстилю. – К. : НСХУ, 2022. – 70 с.
5. Сьома всеукраїнська трієнале текстилю. – К. : НСХУ, 2024.
6. Гобелени Ганни Забуцької. Каталог. – К. : Портал 11, 2023.
7. Вершиніна Ганна. Гобелени. – К. : Майстер книг, 2012. – 100 с.

Ілюстрації



1. Ганна Вершиніна. Дві сторони мого «Я». Гобелен. 2006. Бавовна, вовна, ручне ткацтво. 90 × 120 см.



2. Ганна Вершиніна. День і ніч. Гобелен. 2008. Бавовна, вовна, ручне ткацтво. 115 × 200 см.



3. Ганна Вершиніна. Старе місто. Гобелен. 2009. Бавовна, вовна, ручне ткацтво. 115 × 200 см.



4. Ганна Вершиніна. Розквіт. Гобелен. 2011. Бавовна, вовна, сизаль, ручне ткацтво, у дерев'яній рамі. 70 × 70 см.



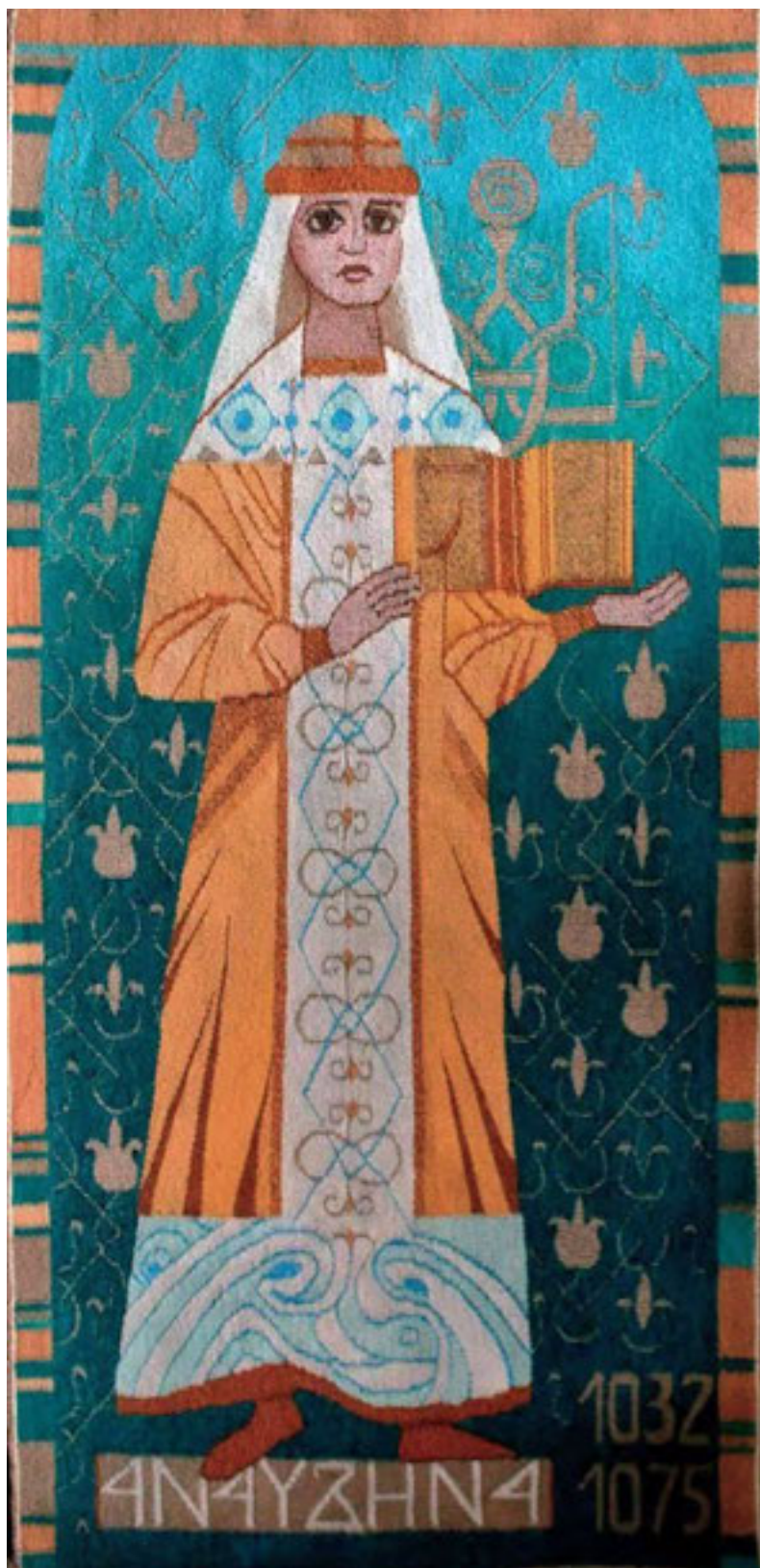
5. Ганна Вершиніна. Надія. Гобелен. 2011. Бавовна, вовна, сизаль, ручне ткацтво, у дерев'яній рамі. 70 × 70 см.



6. Ганна Вершиніна. Казка дерев. Гобелен. 2011. Бавовна, вовна, ручне ткацтво. 60 × 110 см.



7. Ганна Вершиніна. Декоративна лавка. 2012. Бавовна, вовна, ручне ткацтво. Дерево. 95 × 110 × 50 см.



8. Ганна Забуцька. Anne de Kyiv (Анна Ярославна). 2017. Гобелен. Вовна, люрекс на льняній основі. 180 × 80 см.



9. Ганна Забуцька. Тризуб. 2019. Плахтова тканина. Бавовна, люрекс, напіввовна, поліестер. 90 × 125 см.



10. Ганна Забуцька. Пристрасть. 2020. Гобелен (за мотивами живопису Івана Турецького). Вовна, бавовна, поліестер на бавовняній основі. 200 × 135 см.



11. Ганна Забуцька. Лабіринт. 2021. Гобелен (за мотивами живопису Івана Турецького). Вовна, бавовна, поліестер на бавовняній основі. 135 × 200 см.



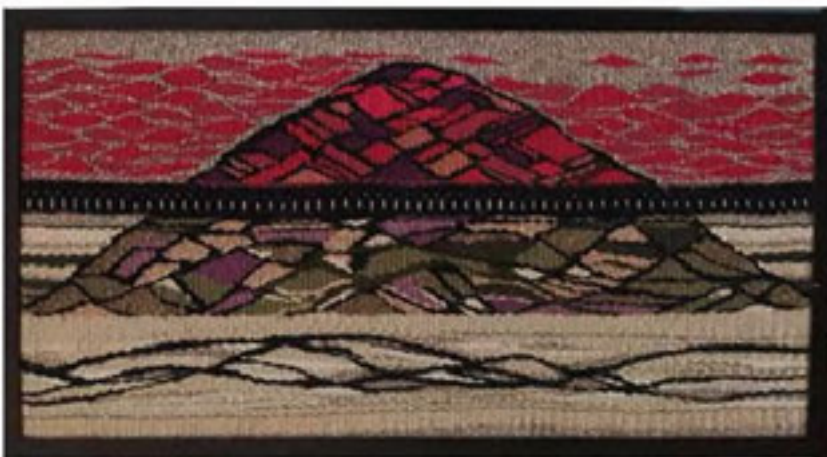
12. Ганна Забуцька. Тиша. 2023. Гобелен (за мотивами живопису Івана Турецького). Шовк, вовна на бавовняній основі. 58 × 58 см.



13. Любов Михайлюк. Дощ. 2018. Гобелен.



14. Любов Михайлюк. Міська рапсодія. 2020. Гобелен.



15. Наталія Телегей. Гобелен-триптих. Вовна, бавовна, ручне ткацтво.



16. Наталія Телегей. Степ. 2010. Вовна, бавовна, ручне ткацтво.
60 × 50 см.



17. Наталія Телегей. Вібрації тіні. 2021. Вовна, бавовна, ручне ткацтво.
65 × 50 см.



18. Наталія Телегей. Зародження. 2022. Вовна, бавовна, ручне ткацтво.
80 × 55 см.



19. Наталія Телегей. 24.02.2022. 2022. Вовна, бавовна, ручне ткацтво.
75 × 55 см.



20. Аліна Сивокінь. Подільський килим. 2022. Вовна, бавовна, ручне ткацтво.



21. Аліна Сивокінь. Букет. 2022. Ниткографія.



22. Аліна Сивокінь. Аплікація. 2024.



23. Аліна Сивокінь. Портрет Марії Приймаченко. 2024. Ниткографія.

Секція 2
МИСТЕЦЬКА ОСВІТА: ПОСТІЙНІСТЬ ТА ВИКЛИКИ ЦИФРОВОГО
МЕДІАПРОСТОРУ

Мирослава ВОВК

*Доктор педагогічних наук, професор,
член-кореспондент НАПН України,
завідувач відділу змісту і технологій педагогічної освіти
Інституту педагогічної освіти і освіти дорослих
імені Івана Зязюна НАПН України
(м. Київ, Україна)*

**ПАРТНЕРСТВО У МИСТЕЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНІЙ ОСВІТІ: ДОСВІД
ЦИФРОВІЗАЦІЇ**

Анотація. Доведено, що в умовах повномасштабної російсько-української війни актуалізується проблема активності партнерства у сфері мистецько-педагогічної освіти з метою популяризації кращих практик взаємообміну інноваціями, підвищення якості підготовки майбутніх педагогів, реалізації функцій стейкхолдерів освітніх програм із підготовки майбутніх учителів, забезпечення можливостей для неперервного професійного розвитку викладачів, науковців у просторі відкритої науки й освіти. З'ясовано, що досвід партнерства у сфері педагогічної освіти Інституту педагогічної освіти і освіти дорослих імені Івана Зязюна НАПН України на прикладі цифрового кластера масових заходів свідчить про ефективне реагування на виклики війни, дистанційного і змішаного формату навчання, створення можливостей для неперервного розвитку викладачів, майбутніх педагогів, утвердження цінностей національної культури, мистецтва, рідної мови, освітніх і наукових традицій.

Ключові слова: партнерство; педагогічна освіта; цифровізація освіти і науки; виклики війни; цифровий кластер; циклічні масові заходи; досвід партнерства; Інститут педагогічної освіти і освіти дорослих імені Івана Зязюна НАПН України.

Miroslava VOVK

*Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Corresponding Member of the National Academy
of Pedagogical Sciences of Ukraine,
Head of the Department of Content and Technologies
of Pedagogical Education at the Institute of
Pedagogical Education and Adult Education named
after Ivan Ziaziun, National Academy
of Pedagogical Sciences of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)*

PARTNERSHIP IN ARTS PEDAGOGICAL EDUCATION: EXPERIENCE OF DIGITALIZATION

Annotation. *The article proves that in the conditions of a Russian war against Ukraine, the problem of partnership activity in the field of pedagogical education is actualized with the aim of popularizing the best practices of mutual exchange of innovations, improving the quality of future teachers training, implementing the functions of stakeholders of educational programs for the future teachers training, providing opportunities for teacher's lifelong professional development and scientists in the space of open science and education. It was found that the experience of partnership in the field of pedagogical education of the Ivan Ziaziun Institute of Pedagogical Education and Adult Education of the National Academy of Educational Sciences of Ukraine, using the example of a digital cluster of mass events, testifies to the effective response to the challenges of war, distance and blended format of education, creation of opportunities for teachers and future teachers lifelong development, affirmation of the values of national culture, art, native language, educational and scientific traditions.*

Keywords: *partnership; pedagogical education; digitalization of education and science; challenges of war; digital cluster; cyclical mass events; partnership experience; Ivan Ziaziun Institute of Pedagogical Education and Adult Education of the National Academy of Educational Sciences of Ukraine.*

В умовах повномасштабної російсько-української війни актуалізується проблема активності партнерства у сфері мистецько-педагогічної освіти з метою популяризації кращих освітніх практик взаємообміну інноваціями, підвищення якості підготовки майбутніх педагогів, реалізації функцій стейкхолдерів освітніх програм із підготовки майбутніх учителів мистецьких дисциплін, забезпечення можливостей для неперервного професійного розвитку викладачів, науковців у просторі відкритої науки й освіти.

Відповідно в умовах реалізації стратегічного актуалітету цифровізації освіти і науки в Україні партнерство має стати рушійним фактором створення середовища відкритої науки, віртуальних платформ для наукових дискусій, ресурсів для неперервного професійного розвитку педагогів, професійної комунікації науковців, освітян України і зарубіжжя тощо. Слушною є думка О. Тадеуша про те, що партнерство в освітньому середовищі можна означити: як процес діяльнісного й особистісного «обміну», в результаті чого відбувається взаємне збагачення і розвиток викладачів і студентів (практичний «обмін»); як духовно-інформаційний процес, що припускає обмін ідеями, думками, почуттями, інтересами тощо, усім тим, що є надбанням внутрішнього світу учасників взаємодії; як специфічну форму організації діяльності учасників взаємодії, що потребує об'єднання зусиль у впливі на спільний предмет діяльності [1].

В умовах війни партнерство актуалізувалося як форма професійної комунікації в нових інформаційних умовах, ураховуючи безпекові ризики, вимушеність педагогів працювати в дистанційному і змішаному форматах та адаптовуватися до відповідних умов і професійно реалізовуватися, розвиватися

у професії шляхом дисемінації кращих освітніх практик цифрового формату викладання, імплементації інноваційних наукових ідей тощо. На думку О. Топузова, в умовах російсько-української війни загальна цифровізація «набуває особливого значення, оскільки пов'язана зі збереженням життя і здоров'я учасників партнерства, подоланням відстаней і кордонів заради освітньої співпраці» [3]. Відповідно цінним для цифровізації у сфері освіти й науки України є досвід партнерства закладів освіти і наукових інституцій, що уможливорює створення цифрових платформ, електронних ресурсів, відеоконтенту тощо і сприяє утвердженню відкритості, якісного дослідницького, освітнього середовища у віртуальному вимірі.

Означений досвід створення відповідного середовища має Інститут педагогічної освіти і освіти дорослих імені Івана Зязюна НАПН України, у якому з 2022 року функціонує освітній хаб «IPOOD hab» (<https://ipoodhab.com/>, розробник – кандидат педагогічних наук, старший дослідник, голова ради молодих учених Кирил Котун). Це сучасний освітній простір самореалізації, саморозвитку та самовдосконалення для різних категорій дорослого населення та всіх зацікавлених у власному неперервному професійному розвитку. На особливу увагу в структурі освітнього хабу заслуговує цифровий кластер заходів, контент якого спрямований на представлення досвіду організації циклічних, просвітницьких заходів, організованих на засадах партнерства з громадськими організаціями, науковими інституціями, культурними, мистецькими осередками тощо [4].

У кластері циклу просвітницьких вебінарів «Цвіт української педагогіки: минуле і сучасне» (https://ipoodhab.com/digital-cluster/diversity_of-ukrainian-pedagogy), який проводять відділ змісту і технологій педагогічної освіти інституту, кафедра ЮНЕСКО «Неперервна професійна освіта ХХІ століття» у співпраці з науковими, музейними осередками, представлено відеоконтент онлайн-лекцій відомих діячів культури і мистецтва, науки й освіти з Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, Всеукраїнського товариства «Просвіта» імені Тараса Шевченка, Жіночого центру «Спадщина», Конгресу української інтелігенції та інших. Кластер наповнений такими лекціями: «Краще зсередини зірвати всю Росію...» (до історії написання П. Тичиною поеми-симфонії «Сковорода») (лектор – Сергій Гальченко, кандидат філологічних наук, заступник директора Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка з наукової і видавничої діяльності, завідувач відділу рукописних фондів і текстології, заслужений працівник культури України, лауреат Державної премії в галузі освіти); «Педагогіка – це моє життя. Педагогіка добра Івана Зязюна у вимірах сучасності» до 85-річчя з дня народження академіка Івана Андрійовича Зязюна (лектор – Георгій Філіпчук, доктор педагогічних наук, професор, дійсний член НАПН України, почесний доктор Інституту педагогічної освіти і освіти дорослих імені Івана Зязюна НАПН України, заступник голови Всеукраїнського товариства «Просвіта» імені Тараса Шевченка, голова Конгресу української інтелігенції); «Педагогічна спадщина Софії Русової (прийдіть, будемо жити задля наших дітей)» (лектор –

Галина Дацюк, журналіст, голова Жіночого центру «Спадщина», дослідниця життя, педагогічної і громадської діяльності Софії Русової, лауреат премій імені Софії Русової та імені Івана Огієнка); «Наталія Ужвій. У піжмурки з долею» (лектор – Наталія Колесніченко-Братунь, кандидат філологічних наук, дипломат, письменниця, член Національної спілки журналістів України); «Олена Пчілка: погляд із сьогодення» (лектор – Ірина Щукіна, завідувач науково-дослідного відділу з вивчення життя і творчості Лесі Українки Музею видатних діячів української культури, лауреат літературно-мистецької премії імені Олени Пчілки); «Педагогіка серця і добра академіка Івана Зязюна» (лектор – Неля Ничкало, доктор педагогічних наук, професор, дійсний член (академік) НАПН України, академік-секретар відділення професійної освіти і освіти дорослих НАПН України) та іншими. Мета серії просвітницьких вебінарів та онлайн-гостьових лекцій «Цвіт української педагогіки: сучасне і минуле» полягає у висвітленні багатогранності й унікальності української педагогічної спадщини, популяризації досягнень видатних українських діячів культури, мистецтва, освіти і науки.

Особлива увага приділяється обміну досвідом між поколіннями та інтеграції української педагогічної спадщини в глобальний освітній контекст, що є основою для формування глибокого розуміння внеску українських освітян у розвиток світової культури, мистецтва, освіти і науки.

У сучасному українському науково-освітньому просторі наявна унікальна традиція, спрямована на утвердження відкритого професійного діалогу між науковцями й освітянами з різних регіонів України, зарубіжних країн із проблем теорії і практики мистецької, педагогічної освіти, – проведення щорічних міжнародних мистецько-педагогічних читань пам'яті професора Оксани Петрівни Рудницької «Неперервна педагогічна освіта ХХІ століття: досвід, інновації, тенденції», що передбачає об'єднання науковців, освітян у межах заходу навколо спільної конструктивної ідеї у віртуальному просторі. Такою спільною ідеєю є окреслення стратегічних пріоритетів розвитку педагогічної освіти, насамперед мистецької, визначення основних напрямів партнерської взаємодії наукових установ, закладів освіти в реалізації європейських і національних векторів підготовки сучасного вчителя, викладача, викладача-дослідника. Місія заходу – це партнерська взаємодія закладів освіти і наукових інституцій у реформуванні мистецької та педагогічної освіти, вшануванні пам'яті знакових для української освіти постатей, величних у продукуванні інноваційних науково-дослідницьких ідей особистостей. У кластері читань (<https://ipoodhab.com/digital-cluster/rudnytska>) представлено відеоконтент останніх заходів за участю відомих представників освітніх, мистецьких осередків, закладів вищої освіти, наукових інституцій (президента НАПН України, доктора педагогічних наук, професора, дійсного члена (академіка) НАПН і НАН України Василя Кременя, доктора педагогічних наук, професора, дійсного члена (академіка) НАПН України Георгія Філіпчука, доктора педагогічних наук, професора, члена-кореспондента НАПН України Лариси Лук'янової та інших). Важливо зазначити, що ідея створення кластера

читань була пов'язана з неможливістю провести захід у 2022 році онлайн через віялові вимкнення електроенергії внаслідок російських ракетних обстрілів енергетичної інфраструктури України. Відповідний формат проведення підтримали представники закладів освіти, викладачі, митці, надавши унікальні відеовиступи, презентаційні матеріали про результати виконання проєктів, мистецьких акцій в умовах війни.

Щорічний вебінар «Рідномовна і багатомовна освіта в контексті сталого розвитку» проводиться в співпраці з кафедрою ЮНЕСКО «Неперервна професійна освіта XXI століття», Секретаріатом уповноваженого із захисту рідної мови, Інститутом української мови НАН України, Інститутом літератури імені Тараса Шевченка НАН України, Всеукраїнським товариством «Просвіта» імені Тараса Шевченка, ГО «Українська асоціація освіти дорослих» (<https://ipoodhab.com/digital-cluster/annual-webinar-mother-language-day-unesco>) [2]. Мета заходу – просвітницька місія партнерства наукових установ, закладів фахової передвищої і вищої освіти, закладів загальної освіти в дієвій реалізації політики україномовного навчання та раціональної підтримки багатомовної освіти; утвердження цінності мови як маркера української ідентичності в умовах воєнних реалій. Проблематика вебінару охоплює такі питання: україномовна освіта як пріоритет національного поступу в умовах воєнного часу; проблеми розвитку багатомовної і рідномовної освіти в сучасному українському суспільстві – авторитетна думка; досвід багатомовного і рідномовного навчання в закладах освіти; утвердження традицій рідномовної освіти в умовах закладів середньої освіти. Захід підтримують партнери – заклади освіти, наукові установи: Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини, Херсонський державний університет, Бердянський державний університет, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Ізмаїльський державний гуманітарний університет, Державна науково-педагогічна бібліотека імені В. Сухомлинського НАПН України, гімназія-інтернат № 13 м. Києва та інші.

Упродовж 2017–2024 рр. у вебінарі взяли участь такі відомі діячі культури, освіти, науки: мовознавці Павло Гриценко, Іван Ющук, Олена Семенов, літературознавці Микола Жулинський, Сергій Гальченко, Галина Райбедюк, громадські діячі Павло Мовчан, Іван Засєць та інші.

Створений цифровий кластер масових заходів є важливим ресурсом для розвитку цифрової, медіаосвітньої компетентностей майбутніх педагогів, викладачів, учителів, активізації просвітницької діяльності музейних, культурних, громадських організацій. Контент кластера можна використовувати в дистанційному і змішаному форматах організації освітнього процесу, зокрема для викладання дисциплін культурологічного, історико-педагогічного, філологічного спрямування в процесі підготовки майбутніх учителів гуманітарного фаху, української мови і літератури тощо. Відеоматеріали кластера слугують цінним джерелом сучасної філологічної думки, історико-педагогічних студій, мистецьких практик для викладачів, що

уможлиблює неперервність їхнього професійного розвитку в умовах неформальної та інформальної освіти.

Література

1. Вовк М. П., Котун К. В. Партнерство у педагогічній освіті в умовах цифровізації. Освіта для цифрової трансформації суспільства / Edukacja dla cyfrowej transformacji społeczeństwa / Education for digital transformation of society: монографія: у 2 т. / за наук. ред. В. Кременя, Н. Ничкало, Л. Лук'янової, Н. Лазаренко. – Київ: ТОВ «Юрка Любченка», 2024. – Т. 1. – С. 462–477.

2. Освітній Хаб «IPOOD hab». Інститут педагогічної освіти і освіти дорослих імені Івана Зязюна НАПН України. URL: <https://ipoodhab.com/>

3. Цифрова трансформація у сфері освіти і науки (2022–2024). Міністерство освіти і науки України. URL: <https://mon.gov.ua/ua/tag/cifrova-transformaciya-osviti-ta-nauki>

4. Цифровий кластер масових заходів (2024). Інститут педагогічної освіти і освіти дорослих імені Івана Зязюна НАПН України. URL: <https://ipoodhab.com/digital-cluster>

Мирослав МЕЛЬНИК

*Кандидат мистецтвознавства, доцент,
Київський фаховий коледж
прикладних наук (м. Київ, Україна)*

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ У ФЕШН-ОСВІТІ: МОЖЛИВОСТІ ТА ВИКЛИКИ

***Анотація.** Розглядається роль використання програм на основі штучного інтелекту у фешн-освіті. Аналізуються освітні курси і програми провідних світових та українських закладів фешн-освіти. Визначаються та оцінюються можливості інтеграції штучного інтелекту в освітні програми, процеси теоретичної та практичної підготовки студентів.*

***Ключові слова:** фешн-освіта; індустрія моди; штучний інтелект; генеративний ШІ.*

Myroslav MELNYK

*Candidate of Art History, Associate Professor
Kyiv Specialized College of Applied Sciences
(Kyiv, Ukraine)*

ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN FASHION EDUCATION: OPPORTUNITIES AND CHALLENGES

***Annotation.** The role of using programs based on artificial intelligence in fashion education is considered. Educational courses and programs of leading world and Ukrainian fashion education institutions are analyzed. The possibilities of integrating artificial intelligence into educational programs, processes of theoretical and practical training of students are determined and assessed.*

***Keywords:** fashion education; fashion industry; artificial intelligence; generative AI.*

Швидкий розвиток і повсюдне поширення штучного інтелекту (ШІ) робить його ключовим інструментом майбутньої трансформації багатьох сфер, у тому числі й освітньої. Його використання вже нині дає змогу автоматизувати адміністративні процеси та персоналізувати навчання, надає студентам нові інструменти для художньої творчості і наукових досліджень, підвищуючи якість освіти.

Актуальність застосування ШІ у фешн-освіті підтверджують наукові конференції, статті та навчальні програми провідних закладів освіти. Дослідження Engine Creative доводить, що інструменти штучного інтелекту можуть відігравати значну роль у генерації творчих ідей та оптимізувати творчі процеси [7]. З іншого боку, щорічне опитування Pricewaterhouse Coopers (PwC) у 2024 році засвідчило: більшість керівників (70%) очікує, що генеруючий

штучний інтелект (GenAI) змінить роботу їхніх компаній [6], а спеціалісти індустрії моди занепокоєні ризиком потенційної втрати роботи тими, хто не використовує штучний інтелект, або боїться бути заміненим ШІ.

У статті «Чи готова фешн-освіта до ШІ?» Е. Фельднер-Буштітін доходить висновку, що ШІ з нішевої технології поступово стає основним інструментом в індустрії моди, у зв'язку з чим зростає потреба в його інтеграції у навчальні програми [5]. Багато закладів фешн-освіти вже пропонують навчальні курси і програми для розуміння основ штучного інтелекту та його застосування в індустрії моди. Курс Італійської академії моди «ШІ мода: інтеграція в процес дизайну» навчає використовувати такі платформи штучного інтелекту, як ChatGPT, Midjourney і NewArc для фешн-проектів – від концепцій до рестайлінгу модних речей [3]. Лондонський університет мистецтв пропонує студентам факультативно опановувати навички та знання для інтеграції традиційної майстерності із цифровими інструментами і технологією ШІ на короткому курсі «Цифрові інструменти та штучний інтелект для сценографії» [4]. Хмельницький національний університет у 2024 році розробив сертифіковану програму підвищення кваліфікації «Штучний інтелект у fashion-індустрії», пройшовши яку, студенти навчатися прогнозувати моду, створювати текстові описи дизайну для програм на основі генеративного ШІ, а також генерувати фешн-колекції за допомогою ШІ [2].

Очевидно і логічно, що фешн-освіта відставатиме від передових технологічних інновацій з огляду на те, що штучний інтелект змінюється дуже швидко і всеосяжно, пропонуючи безплатний, широкодоступний набір інструментів, які можуть генерувати результати, що охоплюють зображення, тексти і відео. Закладам освіти необхідно подумати про те, наскільки варто змінити свої курси, щоб не відставати від духу часу. Застосовуючи технології на основі ШІ, доцільно зменшити навантаження на викладачів за рахунок автоматизації рутинних завдань, підвищити ефективність навчання через індивідуальний студентоцентричний підхід, зробити освіту доступною для віддалених регіонів завдяки онлайн-платформам, запровадити ШІ для підтримання інклюзивної освіти. При цьому важливо навчати студентів критично ставитися до результатів роботи ШІ, його обмежень, спірності авторських прав та зміни ролі людини в творчих процесах.

Ще одна можливість ШІ в освіті полягає в тому, що технології на його основі можуть об'єднувати студентів із різних країн для спільної роботи над міжнародними проектами, створюючи доступні й ефективні платформи для колаборативної творчості. Алгоритми ШІ можуть підбирати команди на основі інтересів та навичок студентів. Серед ризиків використання ШІ в закладах освіти – технічні обмеження, зниження ролі викладачів у навчальному процесі, неетичне використання даних, плагіат тощо.

Висновки. Штучний інтелект має великий потенціал для трансформації освіти, але його впровадження потребує ретельного підходу до етичних, технічних та соціальних аспектів. Важливо критично ставитися до результатів, які пропонує ШІ, знайти баланс між традиціями, інноваціями та збереженням

людського фактору в освіті й подальшій творчості фешн-дизайнерів.

Література

1. Мак Фарланд А. 10 найкращих інструментів штучного інтелекту для модельєрів (січень 2025 р.). Unite.AI. Січень 24, 2025. URL: <https://www.unite.ai/uk/best-ai-fashion-designer-tools/>
2. Мица В. Штучний інтелект у fashion-індустрії. Сертифікована програма. Хмельницький національний університет. 2024. URL: <https://cpo.khmnpu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/46/sp-shtuchnyj-intelekt-u-feshyn-industriyi.pdf> (дата звернення 03.02.2025).
3. Artificial Intelligence Fashion Online Course. Milan Fashion Campus. URL: <https://academy.milanfashioncampus.eu/course/ai-integration-fashion> (дата звернення 03.02.2025).
4. Digital tools and AI for Set Design Short Course. University of the Arts London. URL: <https://www.arts.ac.uk/subjects/performance-and-design-for-theatre-and-screen/short-courses/set-design/digital-tools-and-ai-for-set-design-short-course-csm> (дата звернення 03.02.2025).
5. Feldner-Busztin E. Is Fashion Education Ready for AI? Interline. August 20, 2024. URL: <https://www.theinterline.com/2024/08/20/is-fashion-education-ready-for-ai/>
6. How AI's impact on value creation, jobs and productivity is coming into focus. World Economic Forum. Jan 28, 2025. URL: <https://www.weforum.org/stories/2025/01/how-ai-impacts-value-creation-jobs-and-productivity-is-coming-into-focus/>
7. We Asked 113 Creatives Their Opinion on the Impact of AI in the Creative Industry: Here Are the Results. Engine Creative. URL: <https://www.enginecreative.co.uk/blog/artificial-intelligence-in-the-creative-industry/> (дата звернення: 01.02.2025).

Роман ФОМЕНКО

*Магістрант кафедри дизайну
Запорізького національного університету
(м. Запоріжжя, Україна)*

Микола КАРДАШОВ

*Викладач кафедри дизайну
Запорізького національного університету
(м. Запоріжжя, Україна)*

СТВОРЕННЯ ГОТОВИХ 3D-МОДЕЛЕЙ ІЗ ВИКОРИСТАННЯМ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ

Анотація. Розглянуто використання штучного інтелекту (ШІ) для генерації 3D-моделей, яке є одним із найперспективніших напрямів у GameDev та комп'ютерній графіці. Проаналізовано кілька моделей штучного інтелекту, за допомогою яких можна отримати 3D-модель без навичок у моделюванні.

Ключові слова: штучний інтелект; ШІ; 3D-моделювання; 3D-моделі; GameDev; комп'ютерна графіка.

Roman FOMENKO

*Master's student, Zaporizhzhia National University
Department of Design
(Zaporizhzhia, Ukraine)*

Mykola KARDASHOV

*Lecturer, Department of Design
Zaporizhzhia National University
(Zaporizhzhia, Ukraine)*

CREATING READY-MADE 3D MODELS USING ARTIFICIAL INTELLIGENCE

Annotation. The use of artificial intelligence (AI) for generating 3D models is one of the most promising directions in GameDev and computer graphics. This article analyzes several AI models that can produce a 3D model without the need for modeling skills.

Keywords: artificial intelligence; AI; 3D modeling; 3D models; GameDev; computer graphics.

Створення візуального контенту, зокрема 3D-моделей, є надзвичайно трудомістким процесом, який потребує значних людських ресурсів та часу. Розвиток технологій значно пришвидшив процес створення віртуальних світів. Штучний інтелект відкриває нові можливості, автоматизуючи процес. Це дає

змогу знизити витрати часу на рутинні завдання та підвищити якість фінального продукту. У нашому дослідженні буде проведено практичний аналіз сучасних інструментів генерації 3D-моделей з акцентом на тестування швидкості генерації, якості, зручності й додаткових налаштувань. Дослідження виконуватиметься в ролі користувача платформ Genie, Unique3D, Rodin Gen, Tripo3D та Meshy.ai.

Сучасні алгоритми, такі як GAN, CNN, VLM, трансформери і технології NeRF і 3DGS, дають змогу автоматично генерувати тривимірні об'єкти, симулювати фізичні властивості текстур та створювати складні сцени з мінімальним втручанням користувача [1, 3]. Генерація 3D-об'єктів на основі тексту базується на використанні VLM, які перетворюють текстові описи у тривимірні репрезентації. На першому етапі текст аналізується моделлю, що формує простір та форму для створення об'єкта. Ці моделі зазвичай базуються на великих наборах даних, але для тривимірного контенту потрібні спеціалізовані набори даних, такі як Objaverse чи ShapeNet. Репрезентація об'єктів може бути експліцитною (точкові хмари, сітки), імпліцитною (Neural Radiance Fields), гібридною (Triplane, DMTet). А самі методи створення включають: пряму генерацію через попередньо навчені моделі, оптимізаційні підходи, такі як Score Distillation Sampling, реконструкцію з вигляду через багатовидові синтези [5].

Далі буде висвітлено практичний досвід застосування штучного інтелекту для генерації. Першим нами проаналізовано інструмент Genie від Luma Labs, який дає змогу перетворювати текстовий опис у 3D-моделі. Доступна лише генерація з текстового запиту. Спершу ми отримуємо модель дуже низької якості, але кілька варіантів (рис. 1). Далі можемо обрати один із них і через п'ять хвилин отримати трохи детальнішу варіацію (рис. 2) У результаті ми отримуємо не детальну модель, текстури часто погано лежать і змішані, hi-Res генерується довго, відсутні будь-які налаштування, а модель не можна завантажити для використання. Із плюсів – можливість швидко отримати



референс та багато генерацій [4].

Рис. 1.



Рис. 2.

Тепер протестуємо «Unique 3D». Ця модель уміє перетворювати

зображення в 3D-модель, що займає в середньому одну хвилину. Для тесту використовуємо зображення із запропонованих (рис. 3) та одне наше (рис. 4). У результаті фронтальна частина має гарний вигляд (рис. 5, 6), але на самій моделі присутні артефакти та бачимо нечіткість текстури (рис. 7). Модель потребує доопрацювання, оскільки має погану топологію, що ускладнить її використання в будь-яких цілях, немає налаштувань під час генерації. Можна використовувати лише як ассети заднього плану [7, с. 26].

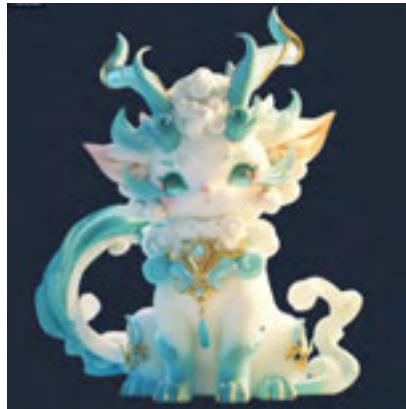


Рис. 3.



Рис. 4.



Рис. 5.



Рис. 6.



Рис. 7.

Наступним інструментом стала Rodin Gen від Hyper3d. Платформа має власний вебресурс, де представлено роботи, створені спільнотою користувачів. Користувачі можуть ознайомитися з текстовими запитам, що використовувалися для генерації моделей, навіть завантажити ці моделі для власного використання.

Процес створення моделі починається з інтуїтивного меню, яке дає змогу налаштувати параметри генерації. Для демонстрації ми обрали концепт дерев'яного кухля (рис. 8). За кілька хвилин система сформувала базову модель (рис. 9). Наступним кроком було текстурювання поверхні моделі. За допомогою текстового запиту ми вказали бажані характеристики текстури й отримали фінальний результат (рис. 10). Платформа надає можливість повторної генерації моделі з різними параметрами та перегляду об'єкта в різних умовах освітлення. Серед переваг платформи можна виділити такі: інтуїтивно зрозумілий інтерфейс, уміння коректно генерувати гуманоїдні форми, висока

якість топології моделей та можливість її попереднього перегляду, функціонал текстурування, можливість отримання моделей достатньої якості для використання навіть у безплатній версії [5, с. 12].

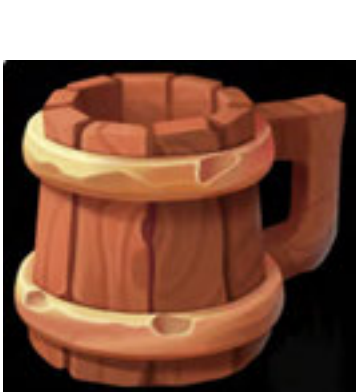


Рис. 8.



Рис. 9.



Рис. 10.

Також ми спробували Tіrо3D. Генерація моделей можлива на основі текстового опису, зображення, множини зображень або навіть ескізу. Представлено галерею попередньо згенерованих моделей, що демонструють можливості платформи. Для зручності користувача функціонал платформи продемонстровано в коротких відеороликах.

Процес генерації передбачає вибір стилю, використання негативних промтів для виключення небажаних елементів та інші платні функції, спрямовані на підвищення якості кінцевого результату (рис. 11, 12).

Серед переваг платформи можна виділити високу якість згенерованих моделей, можливість ригінгу та анімації, додавання текстур високої роздільної здатності, гнучке налаштування процесу створення моделі.

Проте існують певні обмеження. Зокрема, модель генерується в єдиному екземплярі та одразу з текстурою, що потребує більше часу на створення та ускладнює отримання бажаного результату. Тим не менше генеровані моделі гарної якості та можуть бути експортовані в різні формати для подальшого використання [6, с. 5–12].



Рис. 11.

Рис. 12.

Останнім серед проаналізованих інструментів став сервіс Meshy.ai. Має

зручний вебінтерфейс та галерею робіт інших користувачів. Це додає натхнення та допомагає ознайомитися з текстовими запитам, що використовувалися для генерації моделей. Також цей інструмент коректніше від інших протестованих генерує персонажів (рис. 13, 14). Сервіс пропонує кілька режимів генерації: з текстового опису в тривимірну модель та з двовимірного зображення в тривимірну модель, текстурування готових моделей. Обираємо другий варіант. Система запропонувала чотири варіанти об'єкта, згенерованого за зображенням. Після вибору та додаткової обробки протягом кількох хвилин було отримано високоякісну модель із рівномірною сіткою, готову для імпорту в різні рушії (рис. 15, 16) [6, с. 5–12].



Рис. 13.

Рис. 14.



Рис. 15.

Рис. 16.

Серед переваг можна виділити широкий спектр можливих застосувань подібних моделей. Особливі перспективи спостерігаються в ігровій індустрії та рекламі. Вони дадуть можливість оптимізувати робочий процес 3D-художників, спрощуючи перехід від концепції до моделі та полегшуючи процес доопрацювання моделі. Це допоможе художникам зосередитися на вдосконаленні самих моделей [3].

Незважаючи на значний прогрес штучного інтелекту у створенні 3D-контенту, залишаються невирішеними ключові аспекти: вплив на якість,

контроль над результатом, проблеми інтеграції. Текстурам іноді бракує точності накладання, деталізації, можлива відсутність підтримки художніх стилів. Проблема використання таких інструментів у масштабах виробничого рівня поки що залишається невирішеною.

Література

1. X. Yinghao та ін. 3D-aware Image Synthesis via Learning Structural and Textural Representations. arXiv.org. 2022. DOI:10.48550/arXiv.2112.10759. 13 p.
2. J. Liu та ін. A Comprehensive Survey on 3D Content Generation. arXiv.org. 2024. DOI:10.48550/arXiv.2402.01166. 10 p.
3. Bai S., Li J. Progress and Prospects in 3D Generative AI: A Technical Overview including 3D human. arXiv.org. 2024. DOI:10.48550/arXiv.2401.02620. 13 p.
4. Delanghe J. What difficulties remain to implement artificial intelligent 3D generators in the game asset pipeline: dissertation / Breda University of Applied Sciences. 2024. researchgate.net. 61 p.
5. Jiang C. A Survey On Text-to-3D Contents Generation In The Wild. arXiv.org. 2024. DOI:10.48550/arXiv.2405.09431. 14 c.
6. R. Bensadoun and others. Meta 3D Gen. arXiv.org, 2024. DOI:10.48550/arXiv.2407.02599. 21 p.
7. K. Wu and others. Unique3D: High-Quality and Efficient 3D Mesh Generation from a Single Image. arXiv, 2024. DOI:10.48550/arXiv.2405.20343. 20 p.

Марина МАЙСТРЕНКО

*Аспірантка кафедри мистецтва та дизайну
Київського національного університету технологій та дизайну
(м. Київ, Україна)*

Наталія ЧУПРИНА

*Доктор мистецтвознавства, кандидат філософії,
Київський національний університет технологій та дизайну
(м. Київ, Україна)*

ФЕШН-ІЛЮСТРАЦІЯ ЯК МИСТЕЦТВО ОБРАЗНОГО ПРОЄКТУВАННЯ

Анотація. *Фешн-ілюстрація розглядається як багатовимірне явище, що поєднує мистецтво, дизайн та маркетинг у сучасній модній індустрії. Підкреслюється її актуальність у контексті цифровізації. Акцентовується її здатність не лише візуалізувати концепції одягу, а й передавати емоційний стан та стиль майбутніх колекцій. У тексті окреслено основні етапи проєктного процесу фешн-ілюстрації. Значна увага приділяється ролі графічних засобів, які допомагають сформувати унікальні образи й підкреслити естетику бренду. Фешн-ілюстрація розглядається також як форма самовираження художника, що впливає на формування візуальної культури суспільства.*

Ключові слова: *фешн-ілюстрація; мистецтво; маркетинг; дизайн; художник; модна індустрія.*

Maryna MAYSTRENKO

*Postgraduate Student, Department of Art and Design
Kyiv National University of Technology and Design
(Kyiv, Ukraine)*

Nataliya CHUPRYNA

*Doctor of Art History, Candidate of Philosophy,
Kyiv National University of Technology and Design
(Kyiv, Ukraine)*

FASHION ILLUSTRATION AS THE ART OF IMAGINATIVE DESIGN

Annotation. *Fashion illustration is considered a multidimensional phenomenon that combines art, design, and marketing within the contemporary fashion industry. Its relevance in the context of digitalization is emphasized. The text highlights its ability not only to visualize clothing concepts but also to convey the emotional state and style of future collections. It outlines the key stages of the fashion illustration project process, with significant attention given to the role of graphic*

tools in forming unique images and underlining the brand's aesthetic. Fashion illustration is also viewed as a form of the artist's self-expression that influences the development of society's visual culture.

Keywords: *fashion illustration; art; marketing; design; artist; fashion industry.*

Фешн-ілюстрація залишається надзвичайно актуальним напрямом у сучасному світі моди, оскільки поєднує мистецтво, дизайн та візуальну комунікацію. В умовах цифровізації та глобалізації модної індустрії вона виконує важливу роль у створенні концептуальних образів, що передують матеріальному втіленню одягу. Вона є не лише інструментом візуалізації ідей, а й засобом художнього самовираження, що допомагає формувати естетичні тенденції та стильові напрями. Завдяки сучасним технологіям фешн-ілюстрація отримала нові форми, такі як цифрові та інтерактивні зображення, що відкриває нові можливості для дизайнерів і художників.

Зупинимося детальніше на основних характеристиках фешн-ілюстрації:

1. Визначення фешн-ілюстрації в контексті образного проектування. Фешн-ілюстрація є важливим інструментом у сфері моди, що поєднує в собі мистецтво, дизайн та комунікацію. Вона виконує не лише функцію візуалізації модних ідей, а й слугує ключовим елементом процесу образного проектування. Завдяки цьому напрямку мистецтва дизайнери можуть створювати концептуальні моделі, в яких художній образ стає основою майбутніх колекцій. Проаналізувавши мистецтвознавчу літературу, видану протягом останнього десятиріччя, ми з'ясували, що кожен автор має власний підхід до визначення цього терміну.

У перевиданні своєї книги «Fashion Illustration: Inspiration and Technique» (2013) Кіпер визначає фешн-ілюстрацію як «візуальний інструмент, що поєднує мистецьку виразність та практичне зображення одягу, дозволяючи дизайнеру не лише презентувати ідею крою чи силуету, а й передавати атмосферу, емоції та стиль колекції, відображаючи унікальну естетику бренду» [1, с. 24]. Головний акцент у цьому визначенні робиться на поєднанні художнього підходу зі специфікою дизайну одягу та на створенні певного емоційного настрою. Водночас Стіпелман у шостому виданні праці «Illustrating Fashion: Concept to Creation» (2017) наводить таке визначення: «Фешн-ілюстрація – це спеціалізований вид художньої практики, що синтезує навички академічного рисунку з модною аналітикою, слугуючи для візуалізації дизайнерських задумів та комунікації їхніх ключових ідей у професійному середовищі і серед широкої аудиторії» [2, с. 135]. Акцент у цьому визначенні зроблено на важливості технічних (академічних) навичок та водночас на ролі ілюстрації в комунікації між дизайнером, виробником і клієнтом. Ще один підхід простежується у Валерії Стил (Valerie Steele). У збірнику «Fashion Studies Today» (2015) вона визначає цей термін так: «Візуальна репрезентація моди, що відображає не лише конструкцію та фактуру одягу, а й культурні уявлення про тіло, стиль життя і соціальні ролі; це водночас творча практика, яка існує на перетині мистецтва, маркетингу та масової культури» [3, с. 46]. У своєму визначенні

В. Стил наголошує, що фешн-ілюстрація пов'язана з аналізом тіла й ідентичності, а також із маркетинговою функцією модної індустрії.

2. Основні етапи створення фешн-ілюстрації в проєктному процесі. Робота над фешн-ілюстрацією проходить кілька ключових етапів. Спочатку формується ідея, яка ґрунтується на глибокому аналізі модних тенденцій. Далі відбувається вибір техніки та стилю, що відповідає концепції майбутнього образу. Наступним етапом є використання графічних засобів для передачі форми, кольору і текстури. Завершальним етапом передбачається створення гармонійної композиції та її адаптація до відповідного медійного формату.

3. Графічні засоби як основа образного проєктування. Фешн-ілюстрація базується на застосуванні основних графічних засобів, таких як лінія, колір, фактура, світлотінь і композиція. Завдяки цим елементам художники створюють унікальні та впізнавані образи, які відображають стиль, динаміку та емоційність модного втілення.

4. Взаємозв'язок між фешн-ілюстрацією та модною індустрією. Фешн-ілюстрація відіграє важливу роль у процесі створення нових модних колекцій. Вона є початковим етапом роботи дизайнера, дозволяючи ще до фізичного втілення одягу візуалізувати майбутні моделі, експериментувати з формами, фактурами та кольорами. Таким чином, ілюстрація слугує містком між творчим задумом і готовим виробом.

5. Фешн-ілюстрація як засіб передачі емоцій та настрою. Однією з найважливіших характеристик фешн-ілюстрації є здатність передавати емоції та настрої. Використовуючи художню стилізацію, експресивні лінії та колірні рішення, ілюстратори створюють візуальні образи, які відображають атмосферу та характер модного тренду.

6. Трансформація фешн-ілюстрації у цифрову епоху. З розвитком цифрових технологій фешн-ілюстрація отримала нові можливості для творчої реалізації. Використання графічних планшетів, спеціалізованого програмного забезпечення та VR-технологій дає змогу художникам створювати інтерактивні, анімаційні та доповнені реальністю модні образи, що розширює можливості комунікації в індустрії моди.

7. Вплив фешн-ілюстрації на формування візуальної культури суспільства. Фешн-ілюстрація відіграє значну роль у формуванні візуальної культури суспільства. Вона сприяє створенню ідеалів краси, визначенню стильових напрямів та формуванню естетичних уподобань аудиторії. Завдяки їй мода стає не лише частиною індустрії, а й важливим культурним феноменом.

8. Фешн-ілюстрація як форма самовираження художника. Для багатьох митців фешн-ілюстрація є засобом самовираження. Кожен ілюстратор має унікальний стиль, який відображає його особисте бачення моди, світогляд та естетичні уподобання. Через свої роботи художники можуть транслювати власні емоції, ідеї та експериментувати з формами і стилістикою.

9. Використання фешн-ілюстрації в комерційних проєктах. Фешн-ілюстрація широко застосовується в комерційних проєктах, зокрема в рекламних кампаніях, оформленні брендованої продукції та створенні

ексклюзивних принтів для текстилю. Вона допомагає створювати унікальні візуальні образи, що сприяють популяризації бренду та підкреслюють його індивідуальність.

10. Перспективи розвитку фешн-ілюстрації. Майбутнє фешн-ілюстрації полягає в поєднанні традиційних технік із сучасними цифровими технологіями. Новітні розробки дають змогу розширювати межі творчості, пропонуючи нові формати для презентації модних ідей. Завдяки цьому фешн-ілюстрація продовжує розвиватися як мистецтво образного проєктування, залишаючись актуальним та важливим елементом у світі моди.

Отже, фешн-ілюстрація функціонує на перетині кількох сфер – мистецтва, дизайну та маркетингу. Вона не лише допомагає презентувати ідеї одягу, а й виконує роль творчого інструменту для аналізу, експериментів та самовираження художника. З огляду на синтез традиційних художніх практик та інноваційних цифрових технологій фешн-ілюстрація продовжує динамічно розвиватися. Вона й надалі зберігатиме свою актуальність, залишаючись одним із ключових методів образного проєктування в модній індустрії та важливим елементом креативної комунікації в суспільстві.

Література

1. Кіпер, А. Fashion Illustration: Inspiration and Technique. Лондон : David Charles, 2013. – 144 с.
2. Stipelman, S. Illustrating Fashion: Concept to Creation. 6th ed. New York : Bloomsbury (Fairchild Books), 2017. – 464 p.
3. Steele, V. «Revisiting the Body in Fashion Studies» Fashion Studies Today за ред. J. Smith, A. Johnson. London : Bloomsbury, 2015. – С. 45–63.

Владислав ГРИЦАЄВ
Студент групи БМВ-21
Київського національного
університету технологій та дизайну
(м. Київ, Україна)

ВЗАЄМОДІЯ ГЛЯДАЧА З ВІРТУАЛЬНИМ СЕРЕДОВИЩЕМ: ЕМОЦІЙНИЙ ВІДГУК ТА УЧАСТЬ

Анотація. Віртуальна реальність (VR) відкриває нові горизонти для мистецтва, створюючи ефект глибокого занурення, що забезпечує емоційно насичений досвід глядача. Завдяки реалістичному тривимірному зображенню, імерсивному звуковому супроводу та можливості активної взаємодії VR допомагає глядачам відчувати себе частиною подій. У тезах розглядаються психологічний та емоційний вплив VR на сприйняття мистецтва, наводяться результати досліджень емоційного відгуку на виставки у VR, а також аналізуються переваги та виклики використання VR у мистецькій сфері. Представлено порівняння між традиційними методами демонстрації мистецтва та VR-виставками.

Ключові слова: віртуальна реальність; мистецтво; емоційний вплив; занурення; інтерактивність; психологічне сприйняття.

Vladyslav HRYTSAIEV
Student of group BMW-21
Kyiv National University of Technologies and Design
(Kyiv, Ukraine)

INTERACTION OF THE VIEWER WITH THE VIRTUAL ENVIRONMENT: EMOTIONAL RESPONSE AND ENGAGEMENT

Annotation. Virtual Reality (VR) opens new horizons for art by creating a deep sense of immersion, providing an emotionally rich viewer experience. Through realistic three-dimensional visuals, immersive sound design, and interactive engagement, VR allows audiences to feel like an integral part of the events. This article explores the psychological and emotional impact of VR on art perception, presents research findings on emotional responses to VR exhibitions, and analyzes the benefits and challenges of using VR in the art sphere. A comparison between traditional art presentation methods and VR exhibitions is also provided.

Keywords: virtual reality; art; emotional impact; immersion; interactivity; psychological perception.

Технології віртуальної реальності суттєво змінюють способи взаємодії глядача з мистецтвом. На традиційних художніх виставках глядач є пасивним спостерігачем, тоді як у VR він стає активним учасником подій. Це досягається

завдяки ефекту повного занурення, що створює відчуття «присутності» у середовищі твору. На відміну від фотографій, картин чи відео, VR дає змогу глядачеві буквально «вступити» у простір подій, обираючи кути огляду і взаємодіючи з деталями середовища [3]. У статті досліджується вплив VR на емоційне сприйняття мистецтва, зокрема через аналіз виставки «War Up Close».

Ефект емоційного занурення є однією з головних переваг VR у мистецтві. Завдяки тривимірному зображенню, звуковому супроводу та реалістичності віртуального середовища глядач відчуває себе учасником подій, що кардинально відрізняється від традиційного формату виставок. Наприклад, під час VR-виставки «War Up Close» глядачі мають змогу досліджувати руїни зруйнованих будівель, бачити сліди пожежі та уламки історичних пам'яток, що викликає миттєві когнітивні реакції, такі як тривога, смуток чи шок. Дані дослідження емоційного впливу VR-виставок підтверджують, що рівень емоційної залученості у VR значно вищий, ніж у традиційних формах мистецтва. У таблиці 1 наведено результати порівняння емоційного відгуку глядачів.

Таблиця 1

Результати порівняння емоційного відгуку глядачів

Показник	Традиційні методи (%)	VR-виставка (%)
Залученість	45	85
Тривожність	30	70
Смуток	50	90
Співпереживання	40	88

Джерело: підготовлено автором на основі власних досліджень.

Глядачі зазначали, що неможливість уникнути реалістичної картини змушує їх емоційно «проживати» події. Звуковий супровід, наприклад, звуки вибухів або тиша покинутих вулиць додатково підсилюють відчуття занурення. Інтерактивність є важливим компонентом VR-мистецтва, який посилює емоційний зв'язок глядача з твором. У VR глядачі мають змогу самостійно обирати кути огляду, переміщуватися між локаціями, взаємодіяти з об'єктами та навіть змінювати сюжет подій. Це створює унікальний досвід, оскільки кожен глядач формує власну траєкторію взаємодії з мистецтвом [2].

Можливість досліджувати середовище та звертати увагу на деталі поглиблює усвідомлення трагедії. Наприклад, у VR-виставці «War Up Close» глядачі можуть обирати, які аспекти зруйнованого простору вивчати, що робить їхній досвід індивідуальним. Інтерактивність також сприяє розвитку емпатії, оскільки глядачі отримують можливість зануритися в ситуацію жертв трагедії та усвідомити їхній біль на особистісному рівні.

Психологічний вплив VR є двояким: з одного боку, він сприяє підвищенню емпатії, з іншого – може викликати стрес і тривогу. Ефект присутності, який створює VR, дає змогу глядачеві відчути себе в центрі подій, що робить емоційний вплив інтенсивнішим. Однак надмірна реалістичність може спричинити негативні емоційні реакції [1].

Дослідження емоційних реакцій глядачів на VR-виставки засвідчили, що 25% респондентів переживали значний емоційний дискомфорт, тоді як 15% відчували після перегляду тривалі емоційні переживання. Це свідчить про необхідність забезпечення психологічної підтримки для чутливих глядачів.

Фізіологічні показники також підтверджують сильний вплив VR. Під час перегляду VR-сцен у 40% учасників фіксувалося прискорення серцевого ритму до 90–110 ударів за хвилину, а в 30% підвищувався рівень тривожності. Водночас у 55% респондентів після завершення перегляду виникало відчуття глибокого усвідомлення подій.

Основні відмінності між традиційними методами демонстрації мистецтва та VR-виставками відображено в таблиці 2.

Таблиця 2

Основні відмінності між традиційними методами демонстрації мистецтва та VR-виставками

Параметр	Традиційна виставка	VR-виставка
Занурення	Обмежене, пасивний огляд	Повне занурення, ефект присутності
Інтерактивність	Відсутня або мінімальна	Висока, свобода дій
Емоційна інтенсивність	Помірна, залежить від твору	Висока, через реалістичність
Свобода огляду	Фіксована точка зору	Повний огляд у форматі 360°
Реалістичність	Обмежена деталізація	Максимальна деталізація та реалістичність

Джерело: підготовлено автором на основі власних досліджень.

Ці відмінності свідчать, що VR надає глядачеві значно ширші можливості для емоційного та когнітивного сприйняття мистецтва. Віртуальна реальність є революційним інструментом у сфері мистецтва, який допомагає створювати унікальний емоційний досвід для глядачів. Завдяки ефекту глибокого занурення, інтерактивності та реалістичності VR трансформує підхід до демонстрації художніх творів, роблячи їх сприйняття більш індивідуальним та впливовим [4].

Однак необхідно враховувати можливі ризики, пов'язані з психологічним впливом VR. Надмірна реалістичність може викликати в чутливих глядачів стрес і тривогу, що потребує відповідальної організації VR-виставок.

Перспективи VR-мистецтва включають розширення доступу до технологій, створення нових форм художніх творів та інтеграцію VR у музейні й освітні проекти. VR також може стати ефективним інструментом для підвищення соціальної обізнаності, оскільки його можливості у сфері формування емпатії є унікальними.

Література

1. Вигаданий світ: українські проекти у VR та AR [Електронний ресурс] // Creative Europe Ukraine. URL: <https://creativeeurope.in.ua/posts/ukrainian-projects-vr-ar> (дата звернення: 09.02.2025).
2. Віртуальна реальність (VR) // IT-Enterprise: знання, технології, інновації. URL: <https://www.it.ua/knowledge-base/technology-innovation/virtualnaja-realnost-vr> (дата звернення: 07.02.2025).
3. Віртуальний світ // Вікіпедія: вільна енциклопедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D1%96%D1%80%D1%82%D1%83%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D1%81%D0%B2%D1%96%D1%82 (дата звернення: 07.02.2025).
4. Орлова, О. Художнє сприйняття: теорія і методика. URL: <http://elcat.pnpu.edu.ua/docs/Orlova.pdf>
5. WAR: Віртуальні тури по зруйнованих містах України [Електронний ресурс] // WAR.City. URL: <https://war.city/uk/tours/> (дата звернення: 09.02.2025).

Секція 3
АРТТЕРАПЕВТИЧНІ ПРАКТИКИ У МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ

Інна КОСЯК

*Кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри професійної освіти у
сфері технологій та дизайну
Київського національного університету
технологій та дизайну,
(м. Київ, Україна)*

**АРТТЕРАПІЯ ЯК ІННОВАЦІЙНА ТЕХНОЛОГІЯ ТВОРЧОГО
САМОВИРАЖЕННЯ ТА ПІДТРИМКИ МЕНТАЛЬНОГО ЗДОРОВ'Я
ОСОБИСТОСТІ ПІД ЧАС ВІЙНИ**

***Анотація.** Розглянуто сучасні арттехнології, зокрема різні види мистецтва, які використовуються для передачі почуттів та емоцій людини, що виходить за межі традиційної мистецької освіти. Основними функціями цих арттехнологій можна вважати такі: розвиваюча (розвиток уваги, пам'яті); релаксаційна (зниження та/або зняття емоційної напруги); виховна (прояв особистості в певних ситуаціях); комунікативна (об'єднання в колектив). Арттехнології допомагають формувати особистість, її світогляд, життєві стратегії та сценарії. Сучасні арттехнології дають змогу максимально мобілізувати творчий потенціал дитини та знайти способи творчого самовираження, які найбільше відповідають її можливостям і потребам. Нині арттерапія є дієвим засобом підтримання психічного здоров'я не лише дітей та підлітків, а й дорослого населення країни.*

***Ключові слова:** арттерапія; ізотерапія; казкотерапія; медіаарттерапія, освітні технології.*

Inna KOSIAK

*Candidate of Pedagogical Sciences, Associate
Professor, Associate Professor the
Department Professional Education in the
Field of Technology and Design
Kyiv National University of Technology and
Design, (Kyiv, Ukraine)*

**ART THERAPY AS AN INNOVATIVE TECHNOLOGY OF CREATIVE
SELF-EXPRESSION AND SUPPORT OF MENTAL HEALTH THE PERSON
DURING WAR**

Annotation. *This paper examines contemporary art technologies, particularly various types of art used to convey human feelings and emotions beyond the framework of traditional art education. The main functions of these art technologies include: developmental (enhancing attention and memory); relaxation (reducing and/or relieving emotional tension); educational (expressing personality in specific situations); and communicative (building group cohesion). Art technologies assist in shaping an individual's personality, worldview, life strategies, and scenarios. Modern art technologies allow for the full mobilization of a child's creative potential and help identify the most suitable means of creative self-expression according to their abilities and needs. Today, they are an effective tool for supporting the mental health of not only children and adolescents but also the adult population.*

Keywords: *art therapy; isotherapy; fairy tale therapy; media art therapy; educational technologies.*

Нестабільний розвиток сучасного соціуму, спричинений пандемією COVID-19 та повномасштабним вторгненням 24 лютого 2022 року російського окупаційного війська на терени нашої держави, включає соціально-економічні негаразди, відсутність упевненості в завтрашньому дні, призводить до зростання насильства в суспільстві, масового відпливу людей за кордон та зростання відсотка малозабезпечених верств населення...

Ми всі намагаємось адаптуватися до нових реалій і цей процес сам по собі доволі болісний, бо супроводжується регулярними травмуючими подіями, тривожністю, стресом. Це створює додаткове навантаження на нестабільний психоемоційний стан людей. Кожен із нас шукає спосіб, який допоможе «зібрати себе до купи», якимось чином упорядкувати своє життя та відновити внутрішні ресурси. Одні намагаються повернути буденні ритуали, інші – регулярно практикують дихальні техніки, а є й ті, хто «виливає», самовиражає свої думки та почуття за допомогою мистецтва та арттерапії.

Донедавна арттерапія застосовувалася виключно у психотерапевтичній практиці і визначалася як метод лікування нервових та психічних захворювань засобами мистецтва та самовираження в мистецтві [1, с. 41]. Та останнім часом зростає стрімкий інтерес до комплексного застосування різних видів мистецтва з метою психолого-педагогічного впливу на дитину, корекції її поглядів на життя, діяльність, творчість, поведінку тощо.

Нам імпонує думка О. Сороки, яка визначає «арттерапію як інноваційну освітню технологію “лікування” засобами образотворчого мистецтва, а саме малюнком, графікою, живописом, скульптурою для гармонійного розвитку особистості. Як допоміжні засоби в арттерапії використовують арттехнології: музику, казку, танець, гру, драму тощо» [5, с. 34]. Тож нині дедалі більше поширюється новий напрям арттерапії – педагогічний, що передбачає корекційно-педагогічну діяльність педагогів, так зване педагогічне лікування, пропагування здоров'язбережувальних цінностей через засоби художньої діяльності та мистецтва. На думку Павла Горностая, саме мистецтво дає змогу вийти на символічний рівень опрацювання травми, що сприяє подоланню

захисних механізмів, подоланню «поза межного гальмування, тільки на рівні колективної психіки» [3, с. 21].

Поняття «арттерапія» в науково-педагогічній літературі тлумачиться як турбота про позитивне емоційне самопочуття і психологічне здоров'я дитини чи колективу дітей із використанням засобів художньої діяльності [4, с. 7]. Колись поняття арттерапії зводилося до практикування таких видів творчості, як малювання, графіка та ліплення. Проте сучасна арттерапія представлена безліччю сучасних технік, серед яких ізотерапія, бібліотерапія, музикотерапія, терапія фотографією, казкотерапія, музикомалювання, медіарттерапія тощо.

На практичних заняттях із дисципліни «Артосвітні технології» здобувачі вищої освіти Київського національного університету технологій та дизайну набувають знань і вмінь використання технік арттерапії для досягнення позитивних зрушень в інтелектуальному, психологічному, емоційному розвитку знань дітей та підлітків (мал. 1).



Мал. 1. Практичні заняття з дисципліни «Артосвітні технології» в Київському національному університеті технологій та дизайну.

Одним із найпоширеніших видів арттерапії, що опановують здобувачі освіти в межах даної дисципліни, є **ізотерапія** (малюнкова терапія). Це може бути, до прикладу, інтуїтивний живопис, медитативна графіка або мандалотерапія.

Інтуїтивний живопис – підвид абстракціонізму, спосіб малювати так, як відчуваєш, переносити свої емоції та почуття на папір, полотно. При цьому можна малювати не лише за допомогою пензлика, а навіть просто пальцями, долонями. Тактильні відчуття впливають на нервову систему людини. Пальчикове малювання можна розглядати як гарний рефлекторний масаж, адже на долонях є певні точки, пов'язані з органами тіла. Масажуючи їх, ми позитивно впливаємо на стан організму загалом.

Медитативна графіка – це створення графічного малюнка, що складається з промальованих ліній. Подібна техніка сприяє розвитку дрібної моторики та підвищенню концентрації уваги.

Казкотерапія – метод психологічної корекції особистості дитини за допомогою читання / прослуховування спеціально підібраних текстів народної фантастичної прози або літературних казкових творів. Фахівці радять використовувати цей вид арттерапії під час перебування дітей в укритті. Це допоможе їм подолати страх та дискомфорт.

Медіаарттерапія – створення анімаційних фільмів за технологією покадрової зйомки, може застосовуватися з дітьми та підлітками. Анімація дає змогу не просто отримати ресурс від творчого процесу, а й опрацювати власні переживання, відновити психічне здоров'я, отримати підтримку через уподобання та коментарі після розміщення фільмів у мережі [2].

Висновок. Арттехнології допомагають формувати особистість, її світогляд, життєві стратегії та сценарії, навчаючи людину бути творцем власного життя, дають змогу максимально мобілізувати творчий потенціал дитини та знайти ті способи творчого самовираження, які найбільше відповідають її можливостям і потребам.

Нині, під час війни, мистецтво є не лише дієвим засобом підтримання ментального здоров'я українського народу, а й стає полем для міфотворчості: сучасні міфи стануть основою формування ціннісно-сислової сфери майбутніх поколінь. Тобто мистецтво надає основу для зміцнення цінностей взаємопідтримки, відданості, стійкості, самопожертви, героїзму тощо.

Література

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / [уклад. і голов. ред. Бусел В. Т.]. – Київ ; Ірпінь : Перун, 2007. – 1736 с.
2. Вознесенська О. Л. Медіа-арттерапія як засіб подолання наслідків і профілактики психотравми: практичний посібник. – вид. 2-е: стереотипне. – Київ : ФОП Назаренко Т. В., 2020. – 124 с.
3. Горностаї П. Мистецтво в подоланні колективної травми війни // матеріали XX Міжнародної міждисциплінарної науково-практичної конференції «Простір арттерапії: мистецтво відновлення психічного здоров'я в часи війни» (31 березня – 2 квітня 2023 р.) / [за наук. ред. О. Л. Вознесенської, Л. О. Подкоритової]. – Київ, 2023. – С. 19–22. URL: <https://ispp.org.ua/wp-content/uploads/2023/03/arttherapy-zbrn-23.pdf>
4. Ільченко І. С. Арт-терапія: навчальний посібник. Умань : Видавничо-поліграфічний центр «Візаві», 2013. – 150 с.
5. Сорока О. В. Теоретичні і методичні засади підготовки майбутніх учителів початкової школи до використання арт-терапевтичних технологій: дис. ... д-ра пед. наук: спец. 13.00.04 / Ольга Вікторівна Сорока. – Тернопіль, 2016. – 534 с.

Руслан САВЧЕНКО

*Здобувач фахової передвищої освіти
Берестинський педагогічний фаховий коледж
Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія»
Харківської обласної ради (м. Харків, Україна)*

Світлана ПАСІЧНИК

*Викладач Берестинського педагогічного фахового коледжу
Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія»
Харківської обласної ради (м. Харків, Україна)*

Людмила САВЧЕНКО

*Кандидат педагогічних наук, доцент
Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія»
Харківської обласної ради (м. Харків, Україна)*

АРТТЕРАПІЯ У РОБОТІ З ДІТЬМИ

Анотація. Мистецтво – невидимий місток, що поєднує два протилежні світи: світ фантазії і світ реальності. Часто таємні бажання, підсвідомі почуття та емоції легше викласти в творчості, ніж у словесній формі. Тому останнім часом великої популярності набуває метод лікування за допомогою художньої творчості, або арттерапія. Арттерапія – один із найм'якших і водночас найглибших методів в арсеналі психологів. Форма, колір та інші характеристики продуктів творчості можуть не лише розкрити істинні, глибинні бажання, страхи, відношення до когось або до чогось, настрій у даний момент, а й вплинути на психологічно-емоційний та фізичний стан.

Ключові слова: мистецтво; арттерапія; особистість; художні здібності та образотворче мистецтво.

Ruslan SAVCHENKO

*Recipient of professional preliminary education
Berestyn pedagogical vocational college
«Kharkiv humanitarian-pedagogical academy»
of the Kharkiv regional council
(Kharkov, Ukraine)*

Svitlana PASICHNYK

*Teacher Berestyn pedagogical vocational college
«Kharkiv humanitarian-pedagogical academy»
of the Kharkiv regional council
(Kharkov, Ukraine)*

Lyudmila SAVCHENKO

*Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
Municipal establishment
«Kharkiv humanitarian-pedagogical academy»
of the Kharkiv regional council
(Kharkov, Ukraine)*

ART THERAPY IN WORKING WITH CHILDREN

Annotation. *Art is an invisible bridge connecting two opposite worlds: the world of fantasy and reality. Secret desires, subconscious feelings and emotions are often easier to express in creativity than to express them in verbal form. Therefore, recently, the method of treatment with the help of artistic creativity, or art therapy, is gaining great popularity. Art therapy is one of the softest and at the same time profound methods in the arsenal of psychologists. The shape, color and other characteristics of creative products can not only reveal true, deep desires, fears, attitudes towards someone or something, the mood at the moment, but also affect one's psychological, emotional and physical state.*

Key words: *art; art therapy; personality; artistic abilities and visual arts.*

Мистецтво і терапія мають спільне коріння. Кожен із нас творець, а творчість приносить нам величезне задоволення. У творчості людина отримує багато можливостей, щоб висловитися, виразити свої почуття та емоції. Арттерапія – один із найефективніших способів роботи з клієнтами будь-якого віку і з будь-якими порушеннями, при цьому для особистості – це спосіб саморозкриття, самовираження, розвитку та шлях до власної гармонізації.

Як самостійна галузь теоретичних знань та практичної діяльності арттерапія стала формуватися на стику науки і мистецтва в 40-ві роки ХХ століття. Її почав використовувати британський лікар і художник Адріан Хілл. Нині арттерапія («arttherapy», в буквальному значенні цього терміна означає лікування образотворчим мистецтвом) – це дуже пластичний напрям психотерапії, що активно розвивається і розширює сферу свого застосування. Методи і техніки арттерапії активно використовуються в медицині, педагогіці, соціальній роботі. Основна мета арттерапії – гармонізація внутрішнього стану особистості, відновлення його здатності знаходити оптимальний стан, що сприяє активному продовженню життя, набуттю рівноваги.

Б. Карвасарський у «Психотерапевтичній енциклопедії» визначає арттерапію як «використання мистецтва в якості терапевтичного чинника». Саме арттерапія є простим та ефективним способом психологічної допомоги, заснованим на творчості та грі, що має широкий діапазон вікового застосування (від дітей до людей похилого віку). Основне завдання арттерапії полягає в тому, щоб посередництвом символів, образів, метафор, через які інформація кодується на несвідомому рівні психіки, «витягнути» певну проблему, що захована за ними, спроектувати її на свідомий рівень та пропрацювати пов'язані з нею емоції і переживання і звільнитися від застарілих чи витіснених емоцій.

Засобами творчої діяльності людина через посередництво образів, які вона використовує в арттерапії, транслює своє сприйняття світу і ставлення до нього. Будь-яка творча діяльність – терапевтична по суті та допомагає особі прийнятним для соціуму способом зняти напругу, що в неї нагромадилася. У продуктах творчості вигадливо переплітається інформація, джерелами якої є як відкриті, так і глибинні пласти людської душі. Завдяки засобам арттерапії і в першу чергу малюванню людина (не лише дитина, а й дорослий) учиться бачити свої проблеми збоку, тим самим отримуючи можливість їх вирішення. Накопичено великий теоретичний і практичний досвід у галузі використання різних видів творчості в терапевтичних, корекційних та розвиваючих цілях. Нині під арттерапією в широкому сенсі розуміють використання всіх видів мистецтв із лікувальною, корекційною та розвиваючою метою.

Учені по-різному бачать можливості арттерапії в психології та психіатрії. Так, наприклад, Е. Крамер [4] вважала за можливе досягнення позитивних ефектів насамперед за рахунок «зцілюючих» можливостей самого процесу художньої творчості, що дає змогу висловити, заново пережити внутрішні конфлікти і в підсумку вирішити їх. А. Хілл пов'язує цілющі можливості образотворчої діяльності перш за все з можливістю відволікання пацієнта від «хворобливих переживань». М. Наумбурга вважає, що людина в результаті художніх занять долає сумніви в своїй здатності вільно висловлювати свої страхи, виступає в зіткненні зі своїм несвідомим і «розмовляє» з ним на символічній мові образів.

Як зазначає А. Копитін [2], терапія мистецтвом за своєю природою радикальна. Вона пов'язана з розкриттям внутрішніх сил людини і дає змогу розвивати в собі спонтанність і вдосконалювати увагу, пам'ять, мислення (когнітивні навички); вивчити свій життєвий досвід із незвичайного ракурсу; навчитися спілкуватися на екзотичному рівні (використовуючи образотворчі, рухові, звукові засоби); самовиражатися, приносячи задоволення собі та іншим; розвивати цінні соціальні навички (у груповій роботі); освоїти нові ролі та виявляти латентні якості особистості, а також спостерігати, як зміни власної поведінки впливають на оточуючих; підвищувати самооцінку, що веде до зміцнення особистої ідентичності; розвивати навички прийняття рішень; розслабитися, виплеснути негативні думки і почуття; реалізувати свою здатність до творчості різними засобами, включаючи образотворче мистецтво.

Часто в науково-педагогічній інтерпретації арттерапія розуміється як турбота про емоційне самопочуття і психологічне здоров'я особистості, групи, колективу засобами художньої діяльності (О. Дьюхерст-Меддок, А. Копитін, Л. Лебедева, А. Сизова та інші). Педагогічне спрямування арттерапії має неклінічну спрямованість та розраховане як на потенційно здорову особистість, так і на особистість з особливостями у розвитку. У численних зарубіжних і вітчизняних дослідженнях зазначається, що арттерапія не має протипоказань. На думку Л. Лебедевої, будь-яка людина незалежно від культурного досвіду і художніх здібностей може бути учасником арттерапевтичного процесу [1]. Центральна фігура в арттерапевтичному процесі – особистість, яка прагне до

саморозвитку та розширення діапазону своїх можливостей.

Для виявлення ефективності арттерапевтичного методу в збагаченні соціокультурного досвіду можна виділити такі критерії:

1. Мотиваційно-ціннісний (позитивне емоційне ставлення до артдіяльності, прагнення і бажання поліпшити якість художніх знань та вмінь, продуктивність, рівень самостійності, активність та впевненість у собі);

2. Когнітивний (засвоєння художніх уявлень, знань про різні види мистецтва і способи здійснення артдіяльності; сформованість потреби в самостійній пізнавальній активності; здатність запам'ятовувати інформацію, порівнювати, аналізувати);

3. Діяльнісний (засвоєння практичного досвіду в колективній артдіяльності, досвіду творчої та комунікативної діяльності; внесок у спільну діяльність і психологічну атмосферу колективу, ступінь адаптованості в колективі).

У дошкільному віці застосовують групові та індивідуальні форми арттерапії відповідно до поставлених завдань. Індивідуальна арттерапія може тривати кілька місяців і навіть років. Групова арттерапія допомагає: розвивати соціальні й комунікативні навички; надати взаємну підтримку членам групи і вирішити загальні проблеми; спостерігати за результатами своїх дій та їхнім впливом на інших; засвоювати нові ролі і виявляти латентні (приховані) якості особистості, спостерігати, як модифікація рольової поведінки впливає на взаємини з іншими; підвищувати самооцінку і вести до зміцнення особистої ідентичності; розвивати навички прийняття рішень.

Переваги використання арттерапії з дошкільниками: простота застосування технік; високий інтерес у дітей до процесу арттерапії; висока ефективність терапії; відсутність протипоказань до застосування (крім важких психічних порушень, таких як розлади свідомості, маніакальне збудження). Для ефективності роботи сеанси арттерапії повинні носити системний характер, бути регулярними.

Методами арттерапії з дітьми дошкільного віку є: ізотерапія, піскова терапія, піскова анімація, ігрова терапія, казкотерапія, музична терапія, кольоротерапія, танцювальна терапія, лялькотерапія. Це сприяє розвитку дрібної моторики; зняттю психосоматичної напруги; розвитку мовлення та фантазії; зниженню рівня тривожності, агресивності, імпульсивності; сприяє гармонізації особистості; підвищенню самооцінки.

Для маленьких дітей будь-яке заняття творчістю – це завжди весело, приємно та корисно для розвитку як дрібної моторики, так і вищих психічних функцій, але арттерапія – це не лише все те, що назвали. Методи арттерапії допоможуть вирішити багато психологічних проблем дошкільника: знизити рівень тривожності, агресивності, імпульсивності, допоможуть гармонізувати психічний стан, зняти психосоматичну напругу, підняти рівень самооцінки, подолати дитячі страхи та інші труднощі. Методи арттерапії часто застосовують у корекції міжособистісних стосунків у дитячому колективі, сім'ї тощо.

У процесі арттерапії відбувається зцілення психіки і паралельно дитина знайомиться з навколишнім світом, формує позитивне ставлення до нього. Техніки арттерапії працюють на невербальному рівні, тому їх добре застосовувати з дітьми, які погано говорять. Це актуально для діагностики та під час корекції. Окремо варто сказати про роботу з емоційним компонентом психіки під час занять арттерапією. Заняття допомагають малюкам виражати свої емоції, почуття використовуючи малювання, ліплення, ігри з різними видами піску та іншими матеріалами. Через малюнок, казку арттерапія дає вихід внутрішнім конфліктам і сильним емоціям, усуває страх, допомагає зрозуміти власні почуття і переживання, сприяє підвищенню самооцінки, розслабленню, зняттю напруги і, звичайно ж, допомагає в розвитку творчих здібностей.

Таким чином, арттерапія сприяє самовираженню і спрямована на зцілення психіки дитини, розширює її особистий досвід, активізує творчі ресурси. Вона допомагає дитині подолати емоційний біль, травмуючі ситуації, агресію, тривожність, страхи, впоратися з труднощами, відкоригувати негативні поведінкові прояви. Зцілюючим фактором є сам процес творчості, спонтанне самовираження.

Література

1. Арт-терапія жіночих проблем / під. ред. А. І. Копитина. – Київ : Когито-центр, 2010. – 270 с.
2. Калька Н., Ковальчук З. Практикум з арттерапії: навч.-метод. посібник. Ч. 1. – Львів : ЛьвДУВС, 2020. – 232 с.
3. Калька Н., Ковальчук З., Одинцова Г. Практикум з арт-терапії: навчально-методичний посібник. Ч. 2. – Львів : Львівський державний університет внутрішніх справ, 2021. – 148 с.

Світлана МІХНО

*Старший викладач кафедри графічного дизайну
факультету дизайну Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва
і дизайну імені Михайла Бойчука (м. Київ, Україна)*

КОЛІР ЯК СКЛАДОВА АРТТЕРАПЕВТИЧНОЇ ПРАКТИКИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Анотація. *Обґрунтовується доцільність колористичних арттерапевтичних практик. Це метод, який допомагає здобувачу мистецької освіти гармонізувати свою особистість і максимально розкрити творчий потенціал. Сприйняття людиною кольору містить багато інтуїтивного. Тому використання практик кольоротерапії сприяє внутрішній цілісності, оптимізує навчальний процес і створює умови для професійного зростання майбутнього фахівця.*

Ключові слова: *колір; мистецтво; кольоротерапія; арттерапія; навчальний процес; арттерапевтична практика; мистецька освіта.*

Svitlana MIKHNO

*Senior teacher of the Department of Graphic Design
Faculty of Design
Kyiv State Academy decorative and applied arts
and design named after Mykhailo Boychuk,
(Kyiv, Ukraine)*

COLOR AS A COMPONENT OF ART THERAPEUTIC PRACTICE OF ART EDUCATION

Annotation. *The work substantiates the expediency of colorist art therapy practices. This is a method that helps the student of art education to firstly harmonize his personality and maximize his creative potential. Human perception of color contains a lot of intuition. Therefore, the use of color therapy practices contributes to internal integrity, optimizes the educational process and creates conditions for professional growth of the future specialist.*

Key words: *color; art; color therapy; art therapy; educational process; art therapy practice; art education.*

Давно відомо, що кольоротерапія дуже корисна для лікування певних психічних і фізичних проявів. Також вона поліпшує пам'ять, увагу, фантазію тощо. У мистецтві вибір кольорів на картинах або предметах дизайну відіграє важливу роль у створенні безпредметного емоційного фону, певного зв'язку між художником і глядачем. Різні відтінки, тон та яскравість, як ноти в музиці, можуть викликати різні почуття та асоціації, створюючи унікальні енергії і

незабутні враження. Ці життєдайні енергії цілком можна використовувати як складову мистецької освіти. Важливо, щоб процес засвоєння знань проходив позитивно. Тим більше здобувач мистецької освіти має сам стати фахівцем продукування подібних артоб'єктів. Арттерапія – це засіб вільного самовираження і самопізнання. А людина, яка налаштована позитивно, по-іншому оцінює навколишній світ, по-іншому комунікує і засвоює інформацію, вона внутрішньо творчо розкута. Їй легше дається нестандартне вирішення складних або одноманітних начальних завдань. Колір відіграє при цьому дуже важливу роль як подразник або дотикач до емоційного фону.

Тема міждисциплінарного взаємозв'язку світла, кольору, зображення, музики має дуже давню історію. Традиційно говорять тільки про сім барв веселки. Це наводить на аналогію з музичними нотами. Мистецтвознавці ж розглядають 12 кольорів хроматичного круга. Архітектор і музикант Флоріан Юр'єв досліджував авторську концепцію «Музики кольору», згідно з якою є оригінальна «кольорова гама» з 16 кольорів та спосіб запису партитури, що дає поштовх для широкого спектра міркувань і творчих пошуків [1, с. 5–6].

У деяких дисциплінах кольорове рішення не є головним і прямо не належить до виконання фахових навчальних завдань, але є додатковим елементом. І слугує певною емоційною складовою. Здобувач мистецької освіти таким чином швидше долучається до вільного творчого пошуку та процесу. Нині важливо поповнювати, збагачувати емоційний, креативний потенціал, який зазнає дефіциту на фоні воєнних подій, і, так би мовити, працює на «економ-батареях».

У первісному мисленні сформувалося розуміння основних видимих кольорів як категорій, що відображають світ, тобто колір позначав зв'язок між космосом та людиною [2]. Якщо порівняти давньоєгипетський міф про створення світу і Біблійний, то побачимо спільне: у першому – хаос, океан Нун, звідки вийшов Ра, бог Світла, подібно до того, як у Біблії світло стало другим творінням світу (який бачимо). Кольори, які ми бачимо, фізично є лише малою частиною електромагнітного спектра.

У різних контекстах тлумачення кольорів може змінюватися. Наприклад, червоний – то зазвичай колір пристрасті, романтики, енергії, який привертає увагу та викликає сильні емоції. Але на фоні сильної напруженості або хвилювання він може перейти на почуття агресії або гніву. Тобто можна порівняти з нотами в музиці, коли «граємося» з різними станами...

Тут можна сказати про користь міждисциплінарних вправ. Наприклад, наука про композицію вже давно стала важливою. Її закони працюють не лише в образотворчому мистецтві, а й у музичному, медіа, кіно тощо. Знання з геометрії також широко використовуються в багатьох мистецьких сферах. Але стосовно кольору його найсокровеннішу таємницю важко досягнути тільки відповідними правилами. Тут уже «вмикаються» почуття і бачення серцем. Таке розуміння важко чітко сформулювати. Якщо на початковому етапі навчання необхідні базові знання про колір, то під час ґрунтовної серйозної роботи «вмикається» безумовна інтуїція і процес відбувається сам собою [3,

с. 7]. Тому бажано щодо кольорового рішення надати можливість студенту обрати саме ту модель, яку він «відчуває». По можливості дати відчуті повну інтуїтивну «кольорову свободу», а, наприклад, чіткі методичні інструкції надавати стосовно інших завдань.

Суть кольорової арттерапії полягає в тому, що внутрішнє «я» розчиняється у візуальних образах, художніх конструкціях. Учень або студент формують їх спонтанно, не задумуючись у той момент про кінцевий результат, що значно зміцнює психологічне здоров'я, вивільняє певну внутрішню розкутість. Подібні вправи поліпшують також соціально-психологічний клімат, мотивують до особистого зростання, розв'язують проблеми адаптації до складнощів навчання [4].

«Чи існують для митця, який лише формується, та у сфері естетики загалом певні беззаперечні закони кольору і його правила, – чи може, естетична оцінка кольору є лише вираженням суб'єктивної думки?» Цим питанням задавався один із визначних теоретиків мистецтва і дослідників кольору Йоганнес Іттен (1888–1967). У будь-якому випадку колір – один із найзагадковіших та наймогутніших стимулів, який впливає на наші почуття, емоції, поведінку.

Отже, робота з кольором є потужним арттерапевтичним інструментом. Колір є тим елементом мистецтва, який відіграє провідну роль у передачі емоцій, створенні настрою та пробудженні візуального інтересу і слугує ментальним розвантаженням на всіх етапах творчого та навчального процесів.

Література

1. Юр'єв Ф. Музика кольору // Наука і життя. – 1962. – № 1. – С. 36–37.
2. Символіка кольорів у музиці, Кирило Н.
<https://buki.com.ua/blogs/simvolika-kolyoriv-u-muzici/>
3. Мистецтво кольору. Суб'єктивний досвід і об'єктивне пізнання як шлях до мистецтва. Йоганнес Іттен. ArtHuss. – 2022. – С. 7–9.
4. Основні методи арт-терапії у роботі практичного психолога: методичні рекомендації практичним психологам закладів загальної середньої освіти. Складарова Людмила Валентинівна. URL: <https://naurok.com.ua/osnovni-metodi-art-terapi-u-roboti-praktichnogo-psihologa-119428.html>

ART THERAPY – ART EDUCATION. FUSIONS AND DIFFERENCES OR QUESTIONS ABOUT THE IDENTITY OF DISCIPLINES

Annotation. *The author attempts to address the question of the similarities and differences between art therapy and art education. She emphasizes their differences, which are determined by the goals, methods of work, and places of implementation. The author refers to classical literature on this topic since the formation of the art therapy concept. She notes the possible areas of exchange between art therapy and art education, relating to knowledge, skills, changes in attitude toward students, and curriculum. The author emphasizes that the common foundation for such exchange remains art itself and the human being.*

Keywords: *art therapy; art education; art.*

Анотація. *Автор намагається знайти відповідь на питання про схожість і відмінності між арттерапією та артосвітою. У статті підкреслено розбіжності між ними, зумовлені цілями, методами роботи і місцями впровадження. Зроблено посилання на класичну літературу з цього питання з часів формування концепції арттерапії. Зазначено можливі сфери обміну між арттерапією та мистецькою освітою, що стосуються знань, навичок, змін у ставленні до студентів та навчальної програми. Підкреслено, що спільною основою для обміну залишається саме мистецтво і сама людина.*

Ключові слова: *арттерапія, мистецька освіта, мистецтво.*

The spread of art therapy around the globe is an impressive phenomenon, which will no doubt continue in this era of instant and easy communication. J. Rubin Interest in art therapy is growing, involving representatives from different countries, cultures but also different professions [7]. This is particularly evident in areas where art therapy is emerging as a profession, where art therapist education paths are being formed, where associations are being established to bring together those interested in this interdisciplinary way of working, which at the same time remains very much culturally conditioned. In spite of this diversity, the unifying platform of art therapy activities remains art with all its potential for expression, communication and problem-solving assistance. As a result, art therapy is used both by therapists fascinated by art and by artists discovering new possibilities of art; it is used by non-professionals practising art for their own needs and by teachers looking for new ways of working with pupils.

In different countries, interest in art therapy therefore has its own specific conditions. This is manifested, among other things, in the growth of the literature, reflected in the number of books cited in the literature, their increasing specialisation,

“often edited or written by multiple authors, indicating an awareness of the complexity of the particular knowledge and skills required to conduct art therapy with different sorts of individuals in diverse settings” [8, xiii]. In Poland, in a country where the profession of art therapist is not yet protected and training standards generally binding, one characteristic is the interest in art therapy by art teachers. Especially in those institutions, e.g. public schools, where contact with art is curricularly limited. For many teachers, art therapy is becoming a remedy for the crisis of aesthetic education and art education. It becomes a hidden way to increase contact with art.

However, it must be strongly emphasised that the two areas in which art is used, namely education and art therapy, are not identical. If we refer to the basic definitions of art therapy, in spite of their differences, we notice that art therapy is understood as a communication tool [1] [6, ix] and a form of psychotherapy [3] [4,vii]. „Art therapy is a unique profession, in that it combines a deep understanding of art and the creative process with an equally sophisticated comprehension of psychology and psychotherapy” [8, xxvi] - writes Judith Rubin emphasising the fundamental difference “between artists or teachers who provide “therapeutic” art activities, psychologists or social workers who request drawings in their work, and those who are trained as art therapists to do a kind of work that is similar, but qualitatively different” [8, xxvi]. We use art therapy where help, support or rehabilitation is needed. Whereas “education is related to knowledge, experience, learning, and teaching. It is a process of acquiring knowledge, skills, values, beliefs, and habits that enable an individual to develop and grow throughout their life, for themselves or for the betterment of society” [9, 1]. This brief juxtaposition already shows the divergence of the two practices using art in several areas. First of all: the different aims of the work, but also the ways of working and the place where they are carried out. While the most typical space for education is the school, it is not the model workplace for art therapy. „Indeed an emphasis on artistic ability – as might be the case when art is used primarily for recreational or educational purposes – is likely to obscure that with which art therapy is most concerned. That is to say, with the symbolic expression of feeling and human experience through the medium of art” [4, 4] emphasises David Edwards.

Art therapy is implemented in therapeutic, medical but also cultural institutions. However, although school is not an advisable place for art therapy activities precisely because of its mistaken association with art lessons, it seems possible to create an art therapy space along the lines of the “transitional space” described by Donald Winnicott [10] often cited by art therapists. This would, though,

require a change in infrastructure and approach in how art is treated - not as a subject to be learned but as a tool to change oneself. Atkinson and Wells [2, 20] point out that it is education and the use of a single arts-based medium that are the distinguishing features of occupational therapy from art therapy. But on the other hand, the arts themselves provide the platform where art education and art therapy meet. „Moreover, the therapeutic potential of the visual arts were largely relegated to a supplementary role, often in the form of diversional, recreational or educational

activities. Nevertheless, it was to be against this background, and within these psychiatric institutions, that art therapy began to emerge in the UK as a distinct profession from the late 1940s onwards” [4, 25] wrote D. Edwards. Thus, in looking for possible areas of exchange (the entitled “fusions”) between art therapy and art education, I would suggest focusing on several possibilities.

The first area concerns the benefits that art therapy art education provides. Thus, primarily, a well-trained art therapist uses a variety of artistic means, is skilled in the use of a variety of tools, techniques and methods. In this way he or she adapts them competently to the possibilities and needs of the clients, becoming that ‘third hand’ of which Edith Kramer wrote [5]. The metaphor of the ‘third hand’ is used to describe an art therapists functioning in the empathic service of others through artistic competence and imagination. In addition, the result of a good art education is also the knowledge of art history and the entire theoretical background of artistic knowledge. This should in turn result in art therapy activities inspired by the work of selected artists, trends in art or works of art from different eras as well as contemporary art. The search for parallels between the clients experience in works of art as well as in the biographies of the artists or the context of the creation of the work is one of the most valuable and stimulating strategies for the creation of therapeutic plans.

In turn, the opposite relation, i.e. the relation seeing the benefits that art therapy can provide for art education, can translate into a change in the teacher-pupil relationship, from vertical to horizontal, which lies at the basis of any therapeutic relationship. Prioritising the following of the client, in this case the child-student, in the face of the requirement to achieve the curriculum can contribute not only to improving communication in school. There is also an opportunity in this to change attitudes towards school, which can become a place for experiencing art, living it in order to make life more beautiful, better and interesting. Diane Waller [11, 16] also wrote about this, pointing out how important a role in the formation of art therapy was played by artists and art teachers themselves, who, at the very beginning of the formation of art therapy, developed their often very different approaches, drawing on an eclectic mix of ideas and personal experiences. Their open attitude towards art and teaching contributed to the development of the “child-centred” approach so much forgotten in many schools focused on achieving success in rankings, examinations, competitions.

In this context the question arises whether it is necessary to separate art therapy from art education? Would it be possible to unite the two and create some kind of universal approach? The answer is: „rather not”. Because we do not always need therapy although we always need knowledge and skills to better understand works of art, especially contemporary art. Knowledge of art and artistic skills form the basis for art therapy, which should, however, remain in the hands of professionals because “a little knowledge, in art therapy as elsewhere, can be a dangerous thing. And a little knowledge about art therapy is just that, only one aspect of a multifaceted discipline, with almost as many possible permutations as there are practitioners. No single instance represents the whole, yet each is part of a richly varied panorama” [8, xiv].

However, what art therapy and art education have in common, apart from art itself, is the human being, in all his diversity, beauty and complexity. The individual and his or her well-being, determining the most basic and in this one common goals of therapeutic and educational proceedings.

References

- [1] American Art Therapy Association, What is Art Therapy? Fact Sheet, <https://arttherapy.org/what-is-art-therapy/>
- [2] Atkinson, K. and Wells, C. (2000) *Creative Therapies: A psychodynamic approach within O.T.*, Cheltenham: Stanley Thornes.
- [3] British Association of Art Therapists, What is art therapy? <https://baat.org/art-therapy/what-is-art-therapy/>
- [4] Edwards, D. (2004) *Art therapy* (1 st ed.), SAGE Publication.
- [5] Kramer, E. (1986). The arts third hand: Reflections on art, art therapy, and society at large. *American Journal of Art Therapy*, 24(3), 71–86.
- [6] Malchiodi, C. A. (Ed.). (2012). *Handbook of art therapy* (2nd ed.). The Guilford Press.
- [7] Rubin, J. A. (2008). (Rev.) *Art therapy has many faces*. DVD. Pittsburgh, PA: Expressive Media, Inc.
- [8] Rubin, J. A. (2010). *Introduction to art therapy: Sources resources* (Rev. ed.). Routledge/Taylor & Francis Group.
- [9] Verma, A., Doharey R.K., Verma K. (2023) *Education : Meaning, definition & Types in: Agriculture Extension Education*, https://www.researchgate.net/publication/372418302_Education_Meaning_definition_Types
- [10] Winnicott, D. W. (1951). *Transitional objects and transitional phenomena. Collected papers: Through paediatrics to psychoanalysis*. Tavistock Publication.
- [11] Waller, D. (1991) *Becoming a Profession: A history of art therapists 1940–82*, London: Routledge.

”THE TOUCH OF NATURE. LABORATORY OF FORM – GRAPHICS IN THE DRY EMBOSSED TECHNIQUE IN WORK WITH BLIND PEOPLE”

Annotation. *”Touch of Nature. Laboratory of Form” is a multi-sensory project, in which hapticity regains its importance, and the created artistic graphics, inspired by primary prints – plant fossils on cave walls – can also be viewed through touch, in light and darkness.*

The graphics, made in the dry embossed technique, created as part of the project, constitute a kind of artistic ”Braille alphabet”, analyzing the issue of natural phenomena. The project is addressed to all groups of recipients, particularly the blind. Graphics from the relief series create a graphic installation that stimulates viewers who will be able to experience the variability of matter and touch walls of graphics, its concave and convex shapes. The period of the SARS-CoV-2 coronavirus pandemic, as regards the possibility of experiencing the surrounding reality through touch, made us realize the importance of the sense of touch in expanding cognitive possibilities.

Keywords: *Touch of Nature, multi-sensory project, hapticity, artistic graphics, plant fossils, cave walls, dry embossed technique, Braille alphabet, natural phenomena, blind, graphic installation, concave and convex shapes, SARS-CoV-2 pandemic, sense of touch, cognitive possibilities.*

Анотація. *«Дотик Природи. Лабораторія форми» – це мультисенсорний проєкт, у якому дотик повертає своє значення, а створену художню графіку, натхненну первинними відбитками – скам’янілими рештками рослин на стінах печер, – також можна «побачити» через дотик у світлі і темряві. Створена в рамках проєкту графіка, виконана в техніці рельєфу, є своєрідною художньою «абеткою Брайля», що аналізує питання природних явищ. Проєкт адресований усім цільовим групам, особливо незрячим. Пандемія коронавірусу SARS-CoV-2 у 2020 році нагадала нам, наскільки важливим є відчуття дотику для розширення когнітивних здібностей.*

”Touch of Nature” graphic installation in art gallery.

In the ”Touch of Nature” graphic installation, a key role is played by light. It represents an essential condition for any kind of vision; without it, art would not exist in the form that we know. Here, however, light has been used specially and consciously. Thanks to it, I created potential drawings in my works, compositions that change dependent on the type of lighting, along with other parameters such as its color, intensity and angle. Light and shadow, thus, form drawings with the aid of concave-convex forms. Drawings that, in certain conditions, lose focus until they

completely disappear. Thus, the composition's readiness to reveal itself, this optic play with the drawing's appearance and disappearance, exists thanks to the lighting, and is addressed to the sense of sight.

However, this is not the end of the story, for in the "Touch of Nature" graphic installation a role equally important as that of sight is played by the sense of touch. Indeed, these compositions do not at all disappear when the lights go out – they just exist in a different manner. For these works are so exceptional that one can move one's hand over them; with one's fingertips, one can touch their edges, one can move over the concavities and convexities of their form, over the rough paper, over the sharp, arched or meandering edges. In this manner, one can also feel the printed fields with their surfaces smoother than the other planes of the graphic work. In this manner, I remind of the tactile aspect of art. Fundamentally, it is present in every print – indeed, in every visual art work – but we often pass it over and treat it lightly.

The works forming the "Touch of Nature" project represent a refined simplicity in which one perceives a decisive and confident character. Here, richness intertwines harmoniously with subtlety. The compositions are normally of medium-size format; some are comprised of multiple parts. They are similar to each other, but not identical. They develop a certain non-narrative 'story' that one can feel more than think out or reconstruct by means of arrangement into words. And so, the oldest works in the series still contain echoes of my earlier activity, inspired on the one hand by abstract art; and on the other, by botany.

My composition has been arranged according to a pattern of gently meandering lines and bands that awaken associations with contour lines on maps of territories, with cross-sections of layers of soil, or with traces of waves on sand. The subsequent works are created in the aforementioned unique technique of imprinting convex and concave figures on heavy paper. Here, thus, we shall find compositions filled with simple divisions marked out by horizontal bands. Imprinted upon black paper, complemented by slightly blurred bands of gold fading away in the background, they bear obvious reminiscences of landscapes. Then there appear works filled with round and arched forms on cream-colored paper, bearing an association with the shells of representatives of marine fauna living today, or with fossilized examples of extinct underwater creatures. I draw inspirations from many sources. One of them is Japanese culture. It is this culture that embodies what I practiced while I'm working on "Touch of Nature" graphic installation: an empathetic observation of nature.

Drawn from the aesthetics of the Far East were such values as a close relationship with nature, simplicity, harmony of composition, economically-used means of expression. The effect is works full of emptiness in a positive sense, of space and quiet. Japanese aesthetics make things drawn from life refined; they are imbued with the spirit of Zen. Thus the feeling of mindfulness, the all-pervasive life energy and lack of lyrical subject, the unity of the self with the work. Parenthetically speaking, this purpose can be served by the sense of touch, which eliminates the distance between the viewer and the objet d'art. Such graphics encourage the recipient to relax, seek harmony with nature and have therapeutic power. All the more so because the presentation of the works in the art gallery is also accompanied

by audio material with music and a narrator who describes the graphics and explains the artist's idea.

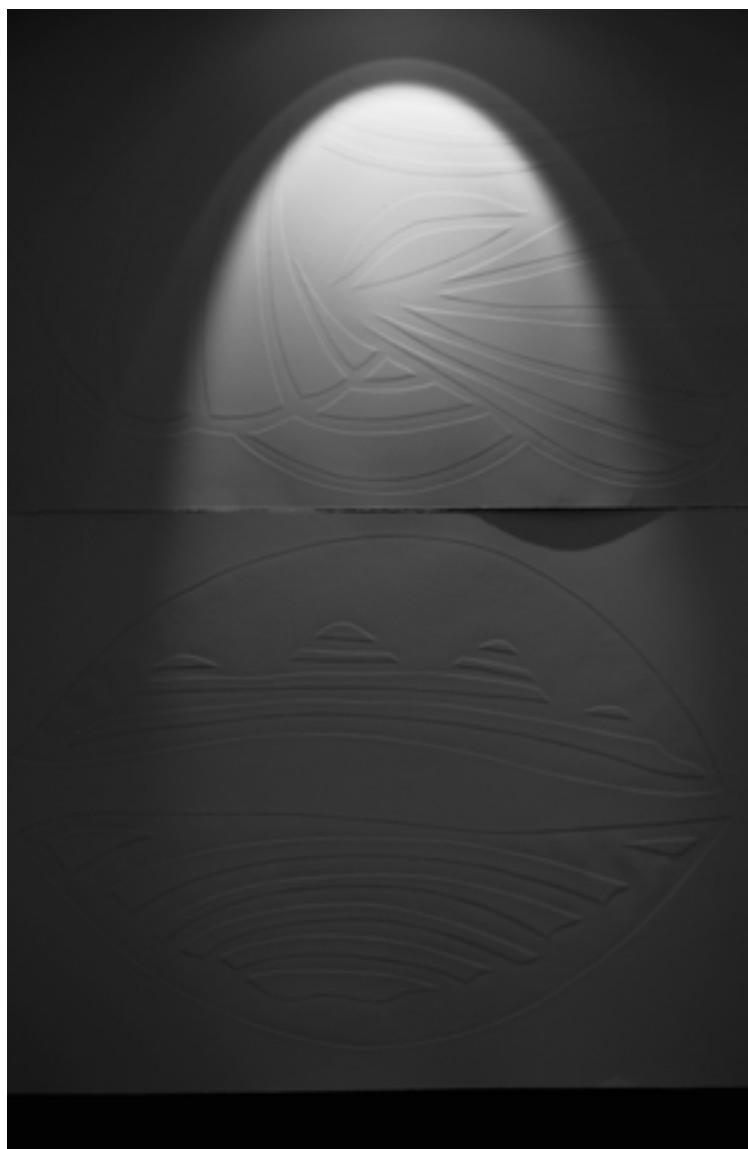
”Touch of Nature” workshop in print studio.

The project also involves a visit to a professional print studio and printing of original graphics in the dry embossing technique on a gravure printing press. In this way, the effect of experiencing the substance of graphics is enriched with priceless experience. Guardians and blind people complement each other when printing graphics, so blind people have the feeling of creating a print. They choose the paper and matrix by touch. Printing your own prints gives them a very valuable sense of the creation process.

Conclusions .The art therapy project ”Touch of Nature”, consisting in the creation of a graphic installation using the dry embossing technique, expanded with audio material and active graphic workshops in the print studio, clearly showed its potential in building a language for transmitting knowledge about contemporary art and expanding its audience also for blind people and people with visual impairments.

Most importantly, participation in the project and workshops allowed blind people to actively participate in the process of creating graphics both in the graphics studio and in the art gallery. Many of them had never seen graphics in the process of being created before. This method of disseminating contemporary art through active activities, experiencing the matter of workshop graphics from matrix to print, engaged all the participants'senses and led to group integration and the opportunity to meet other workshop participants.





Anna STELIGA
PhD / Assistant Professor
University of Rzeszów
Faculty of Fine Arts
(Poland)

THE ASSOCIATION BETWEEN COLOURS AND EMOTIONS – ART THERAPY WORKSHOP IN POLISH-UKRAINIAN RESEARCH

Annotation. *An analysis of the results obtained from the art therapy workshop held in Poland and Ukraine in 2024 is presented. Colors are a means of expression and symbolic representation in visual arts. Based on the color preferences of the seminar participants, a diagnosis of specific psychological states regarding self-acceptance was conducted.*

Keywords: *color; emotions; art therapy workshop; Polish-Ukrainian research.*

Анотація. *Представлено аналіз результатів, отриманих на воркшопі з арттерапії, проведеному в Польщі та Україні у 2024 році. Кольори є засобом вираження та символічного зображення в образотворчому мистецтві. На основі колірних уподобань учасників семінару була проведена діагностика конкретних психологічних станів щодо самоприйняття учасників.*

Ключові слова: *колір; емоції; арттерапевтична майстерня; польсько-українські дослідження.*

Introduction

The theories of colour perception suggest that specific colours are perceived in an individual way affected by culture. The association between colours and emotions has been shown in studies performed using The Colour Pyramid Test developed by K. W. Schaie and R. Heiss, the Colour Tests proposed by M. Lüscher, as well as the

Colour Mirror Test and the Colour Perception Test developed by S. Popek [4, 128]. These showed that colour stimuli may be seen as pleasant or irritating, i.e., in an individual and subjective way.

Methodology of own research

This article presents a partial analysis of the results of an art therapy workshop conducted in 2024 among 100 art majors – 50 students in Poland at the University of Rzeszow (Rzeszów) and 50 students in Ukraine from the Rivne State Humanities University (Rivne). Based on the colour preferences of workshop participants, a diagnosis of specific psychological states with regard to the participants' self-acceptance was made.

The study used the following tools: the Colour Perception Test by S. Popek and the art therapy workshop 'Me – my portrait. How do you see yourself?' by W. Karolak.

The Colour Perception Test (Polish: Test Percepcji Kolorów – TPK) is designed to assess the process of colour recognition (perception) and to determine colour preferences. TPK is based on the theory of colour vision. The test contains 18 colours, and study participants are asked to rate them in the order of preference [2, 187–219]. In order to apply TPK, a workshop-type activity was used, drawing on the method proposed by W. Karolak 'Me – my portrait. How do you see yourself?'. The starting point for the activity was provided by the sentence 'of all the judgements you make, none is as important as your own opinion about yourself' [1, 126].

The introductory discussion with the students addressed issues expressed by the following sentences. Everyone wants to create a positive image of themselves.

Many people want to gain the approval of others at all costs. Do we not deceive ourselves while creating our image? Maybe we should sometimes reflect on what our emotions really are. Do we suppress our emotions? What are my emotions/feelings about my body? Each student received a schematic A4-sized silhouette of a human body, to be filled in with colours and described. The main instruction of the workshop was: Fill in the inside of the figure outline with your positive or negative emotions. These can be emotions that are regularly experienced or spontaneous (appearing now). Express in colour your emotions towards the different body parts. Create a colour legend, explaining what each colour means, what emotion it represents.

Analysis of research results

Research in Poland

Analysis of the silhouettes and explanations provided by the individual authors – art students from Poland, shows that 46 out of 50 accept their bodies for the most part, 3 participants fully accept themselves, and 1 denies the state of their body ('I hate it').

The body parts that most respondents are dissatisfied with (they hate them, are ashamed of them, etc.) are the abdomen (24), arms (14), thighs (13), feet (8), as well as hands and face (6 each). The colour blue was selected by respondents most frequently (44), predominantly (30) as evoking positive emotions, e.g. 'joy'. This colour represents the need for satisfaction and affection. It symbolises tranquillity and relaxation. The second most common choice was red (33), including more than half the times (18) in a positive sense. The meaning of this colour is not clear-cut. According to various researchers, red symbolises: happiness (Hevner), love, aggression and hatred (Alschuler), hostility and aggression (Bricks), while Kouwer links it with activity [3, 512–524]. The research presented here confirms the ambivalence of the emotions associated with this colour, ranging from acceptance to hatred.

The third choice with a majority of positive emotions was purple (18 out of 30), which can be found in the group of colours considered in the original TPK

studies in the 1990s to be associated with unpleasant emotions [2]. The present findings did not explicitly confirm such association. The colours black, brown, and orange received a similar number of positive and negative choices among future artists. However, the reasoning behind the choice of a particular colour varied, e.g. a respondent coloured one of his ears brown, a colour he attributed to negative emotions, as this ear is protruding and therefore hard to accept.

The colour green was chosen 37 times, almost equally as positive (17) and neutral (14). This is consistent with the symbolism of this colour, which represents the need for self-confidence and assertiveness. It is also associated with human self-preservation instincts and the need for self-defence.

One may be surprised by the rather low frequency of choosing yellow as a positive colour (8), with the same number of negative associations (8) and a similar number of neutral associations (7). Yellow is a symbol of optimism and predictions for the future, and a higher appreciation of this colour means the person is able to handle life situations more vigorously.

Research in Ukraine

Analysis of the workshop materials showed that only 8 people out of 50 selected positive colour-emotions for their body characteristics (very positive and positive), 1 person characterised their body by neutral (50/50) colour-emotions; 41 people expressed a critical attitude towards their body through colours.

The three colours that Ukrainian students most often associate with positive emotions are yellow (13), green (9) and blue (7). In Ukrainian ethno-cultural interpretation, yellow symbolises the Sun, warmth and joy. It is the colour of life, wealth, prosperity and flourishing. The yellow colour of the grain field is a Ukrainian symbol of steady work and abundance.

Green, on the other hand, is a symbol of nature, energy, development and rebirth. It is the colour of awakening, youth and growth, as well as of harmony and hope.

Whereas the colour blue symbolises a clear, bright, serene sky and is the epitome of peace. It is a symbol of an azure sky, water, air, eternity and purity [5, 65].

Students at Rivne State Humanities University associate negative emotions with the colours red (11), black (6) and navy blue (5) [7].

Conclusion

Based on the colour preferences, the participants made their own diagnoses regarding self-acceptance, which showed how many, varied emotions reflected by a given colour they had.

The finding about the influence of the socio-political factor on the colour perception among students at Rivne State Humanities University is confirmed by their choice of colours closely associated with unpleasant emotional states. This is particularly the case with the colour red. Despite a centuries-old folk tradition where it appears as a symbol of life, joy and love, today red is mainly associated with the blood shed by compatriots in the modern Russo-Ukrainian war [6].

This paper presents only a small part of the research that is still being carried out not only in Poland and Ukraine but also in Spain, Croatia and Brazil. However, one can see a significant difference in the number of people who accept themselves, which is undoubtedly influenced by the political situation in both countries. There are also differences in preferred colours. The colours chosen by students in both countries as positive are blue and yellow, and the greatest divergence is in the perception of red.

The timeliness and relevance of the phenomenon of colour thus lies in the fact that, as a kind of sociological indicator, it perpetuates the mindset of Ukrainian students in the context of contemporary global challenges.

According to W. Karolak [1], creative visualisation allows us to discover the source of inhibitions, fears, and barriers that prevent our development. Once we understand and accept ourselves, the effects of this process of bringing to the surface the suppressed, hidden beliefs and replacing them with positive feelings seem remarkable.

References

1. KAROLAK, W. Mapping w twórczym samorozwoju i arteterapii. Łódź: WSHE, 2006. ISBN 83-7405-210-4, pp. 126–129.
2. POPEK, S. Barwy i psychika. Percepcja, ekspresja, projekcja. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2001. ISBN 83-227-1266-9, pp. 187–219.
3. SCHAEFFER, K. W. On the relation of color and personality. In: Journal of Projective Techniques & Personality Assessment. 1966, 30(6), ISSN 0091-651X., pp. 512–524.
4. STELIGA, A. Colour preferences and self-acceptance – case studies based on the art therapy workshop, 'STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE: istorie, teorie, practică', 2024, Nr. 1 (46) 2345-1408, E-ISSN 2345-1831, pp. 128–134.
5. TOPCHYI, O. Yu. National specification of symbolism of color nomination BLUE. In: Scientific Notes of Vernadsky National University. Series: Philology. Social communications. 2020, tom 31 (70), no. 1, pp. 64–69.
6. TREHUB, O. Red is not love, and black is not sorrow: a complete history of colors. Retrieved from <https://www.platfor.ma/topics/knowledge/najyaskravishy-j-tekst-v-istoriyi-oleksandr-tregub-vse-shho-treba-znaty-pro-kolory/>
7. VOLOSIUK, M. Symbolism of icon colors. Retrieved from <https://int-konf.org/ru/2013/nauka-i-zhittya-suchasni-tendentsiji-integratsiya-u-svitovu-naukovu-dumku-23-25-05-2013/320-volosyuk-m-simvolika-koloriv-ikoni>

Секція 4
ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАТИВНІ ТЕХНОЛОГІЇ В МИСТЕЦЬКІЙ
ОСВІТІ

Ольга СОСІК

*Кандидат мистецтвознавства,
завідувач аспірантури Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука (м. Київ, Україна)*

**КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ ПОШИРЕННЯ ШОВКІВНИЦТВА В
ЄВРОПІ**

***Анотація.** Висвітлено культурний контекст поширення шовківництва в Європі, його вплив на економіку, мистецтво та суспільне життя. Розглядається шлях шовку від Візантії до Західної та Східної Європи, а також його значення в живописі, моді та декоративно-ужитковому мистецтві.*

***Ключові слова:** шовк; Європа; мистецтво; культурний простір.*

Olha SOSIK

*PhD in Art History,
Head of the Postgraduate Department
at the Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy
of Decorative and Applied Arts and Design
(Kyiv, Ukraine)*

THE CULTURAL CONTEXT OF SERICULTURE EXPANSION IN EUROPE

***Annotation.** The article highlights the cultural context of the spread of sericulture in Europe and its impact on the economy, art, and social life. It explores the journey of silk from Byzantium to Western and Eastern Europe, as well as its significance in painting, fashion, and decorative-applied arts.*

***Keywords:** silk; Europe; art; cultural space.*

Шовківництво відіграло значну роль у формуванні європейської економіки, мистецтва та культури. Від моменту проникнення шовкової нитки на Західний континент ця промисловість зазнала численних трансформацій, пов'язаних із соціальними, економічними та політичними чинниками. Поширення шовківництва в Європі було не лише технологічним процесом, а й явищем, що впливало на культурний розвиток регіонів. «Упродовж багатьох тисяч років торговельні, релігійні та культурні обміни на Шовковому шляху призвели до взаємного впливу та інтеграції східних і західних видів мистецтва» [2, с. 136].

Шовк уперше потрапив до Європи через Великий шовковий шлях, що з'днував Китай із Середземномор'ям. У ранньому Середньовіччі монополією на виробництво шовку володіла Візантійська імперія, де вже у VI столітті завдяки дипломатичним і торговельним зв'язкам було започатковано власне шовківництво. У XIII–XIV століттях такі італійські міста, як Венеція, Генуя та Флоренція стали центрами шовкової промисловості. Висока якість італійських шовкових тканин сприяла їхньому поширенню по всій Європі.

У XV–XVI століттях французькі королі активно підтримували розвиток шовкової промисловості, зокрема в Ліоні. Місто стало одним із найбільших центрів виробництва шовку в Європі, що вплинуло на моду, текстильне мистецтво та декоративно-ужиткове виробництво. Король Людовік XIV сприяв упровадженню високоякісного виробництва тканин, що зміцнило економіку країни. Водночас міста-держави італійського півострова виробляли більшість європейського розкішного шовку в середні віки та епоху Відродження і продовжували домінувати у виробництві розкішного текстилю навіть у XVII столітті [3].

Іспанія, своєю чергою, також мала міцні традиції шовківництва, особливо в Андалусії, де мавританська спадщина залишила глибокий слід у технологіях виготовлення тканин. Гранада та Валенсія стали осередками виробництва шовку, що експортувався до інших європейських країн.

Перші спроби вирощування шовковиці в Україні сягають часів Київської Русі і були зумовлені сприятливим кліматичним умовам та необхідністю «пошиття одягу для князів та бояр із розкішних шовкових тканин, який став своєрідною візитною карткою для виходу країни на світовий ринок» [1, с. 42].

У Німеччині, особливо в регіонах Баварії та Саксонії, шовківництво також знайшло своє місце, де виробництво шовку підтримувалося місцевими князями. За часів Пруссії Фрідріх Великий активно сприяв розвитку шовкової промисловості, вбачаючи в цьому потенціал для економічного зміцнення держави.

Таким чином, шовк став матеріалом, який не лише використовувався для виготовлення одягу, а й знаходив своє застосування в інтер'єрі, створенні костюмів для театральних постановок та церковних облачень. У Великій Британії шовківництво розвивалося в Лондоні та інших містах, де англійські майстри вдосконалювали техніки виготовлення шовкових виробів. Королівські двори Європи змагалися в розкоші та витонченості своїх шовкових костюмів і текстильних виробів, що сприяло подальшому прогресу в цій галузі.

Шовк став символом багатства та вишуканості і знайшов своє відображення в численних витворах мистецтва, створених видатними майстрами Європи. Цей матеріал мав не лише естетичну, а й символічну функцію. Він уособлював статус, витонченість та навіть моральні чесноти. Візуалізація шовку стала викликом для художників, які прагнули передати його текстуру, гру світла й тіні, а також складність драпірування.

Відомі художники, такі як Антоніс ван Дейк та Жан-Оноре Фрагонар, часто зображували розкішні шовкові вбрання у своїх роботах. Окрім цього,

розвиток шовкової промисловості сприяв удосконаленню технік ткацтва, що, у свою чергу, впливало на декоративно-ужиткове мистецтво, створення гобеленів, драпіровок та інших предметів інтер'єру. Шовк став невід'ємною частиною європейської ідентичності, символом витонченості, майстерності і технічного прогресу.

Література

1. Бородай І. С. З історії становлення та розвитку шовківництва в Україні // Сумська старовина. – 2009. – № XXVI–XXVII. – С. 42–48.
2. Ло Сяо. Мистецтвознавчі дослідження на Шовковому шляху // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. – 2022. – № 2. – С. 135–141.
3. Watt, Melinda. Textile Production in Europe: Silk, 1600–1800. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York : The Metropolitan Museum of Art, 2000. – URL: http://www.metmuseum.org/toah/hd/txt_s/hd_txt_s.htm (October 2003) [in English].

Богдана КУЗНЄЦОВА

*Здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
факультету декоративно-прикладного мистецтва
Київської державної академії декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
(м. Київ, Україна)*

СУЧАСНЕ МОНУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО: ФЕНОМЕН ІЛЮЗІЇ ЗАНЕПАДУ

***Анотація.** У тезах зосереджено увагу на історії і тенденціях зміни візуальної форми монументального мистецтва. Аналізується нинішній стан мистецького середовища, а саме проблематика монументального мистецтва в сучасному просторі. Також висвітлено проблеми розвитку монументалістики.*

***Ключові слова:** сучасна монументальна мистецька культура; монументалізм; архітектурне середовище; образотворче мистецтво; стритарт.*

Bohdana KUZNETSOVA

*Master's Degree Student
Faculty of Decorative and Applied Arts
Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and
Design (Kyiv, Ukraine)*

CONTEMPORARY MONUMENTAL ART: THE PHENOMENON OF THE ILLUSION OF DECLINE

***Annotation.** This article traces the history and evolution of monumental art's visual forms, while primarily focusing on the problems it faces today. It analyzes the current art environment, highlighting the challenges of integrating monumental art into modern spaces and the obstacles to the development of monumentalism. This research seeks to critically evaluate the alleged decline of monumental art, analyzing its historical evolution and contemporary challenges, as well as discuss current trends.*

***Keywords:** modern monumental art culture; monumentalism; architectural environment; fine arts, street art.*

Мистецька спільнота неодноразово висловлювала невдоволення з приводу нехтування в Україні об'єктами монументальної та архітектурної спадщини, деградації монументального мистецтва на сучасному етапі. Метою нашого дослідження є аналіз та верифікація тези про фактичний занепад монументального мистецтва, а також обговорення сучасних тенденцій. Для всебічного розуміння сучасного стану монументального мистецтва необхідно здійснити історичний екскурс, дослідивши його еволюцію та функціональне

призначення в різних історичних епохах. Адже без аналізу минулого неможливо прогнозувати й формувати майбутнє цього виду мистецтва.

Загальновідомо, що витoki монументального мистецтва сягають епохи палеоліту. Археологічні дослідження печерних комплексів по всьому світу, зокрема в Ласко (Франція) та Альтамірі (Іспанія), надають беззаперечні докази існування розвинутої художньої діяльності первісної людини. Наскельні розписи відображають уявлення первісних людей про навколишній світ, їхні вірування та практичні навички. Типовими сюжетами є зображення сцен полювання, ритуальних дій, тварин, антропоморфних фігур та геометричних символів. Важливо зазначити, що первісне мистецтво мало не лише естетичну, а й сакральну функцію. Давні люди вірили в магічну силу цих зображень та їхню здатність впливати на реальність, забезпечуючи успіх у полюванні, захист від небезпек та зв'язок із потойбічним світом. Таким чином, культовий характер монументального мистецтва бере свій початок із найдавніших часів.

З еволюцією людського суспільства та формуванням релігійних систем монументальне мистецтво трансформувалося, набувши виразного сакрального, ритуального та духовного характеру. Водночас воно продовжувало відігравати роль посередника між людством та природними явищами. Стародавні цивілізації, такі як Єгипет, Греція та Майя, стали свідками початку розквіту монументального мистецтва, де архітектурні споруди, зокрема храми, не могли існувати без інтегрованих декоративних елементів, живопису та скульптури. Храми як архітектурні доміанти сприймалися як земні оселі божеств. Їхній внутрішній простір був насичений монументальними зображеннями, що відтворювали міфологічні сюжети, подвиги богів та їхню роль у космічному порядку. Ці зображення не лише ілюстрували релігійні наративи, а й створювали відчуття присутності божественного, а ритуальні практики, що відбувалися в храмах, були невід'ємною частиною релігійного життя. Монументальне мистецтво через свої візуальні та символічні елементи відіграло ключову роль у створенні необхідного контексту для цих ритуалів. Воно сприяло встановленню зв'язку між людським та божественним світами, дозволяючи віруючим здійснювати комунікацію з богами. Згідно з віруваннями ритуали мали підтримувати життєдіяльність богів, забезпечувати їхню участь у природних процесах та задобрювати їх для досягнення конкретних цілей. Таким чином, монументальне мистецтво не лише відображало релігійні догмати, а й відіграло активну роль у їхньому функціонуванні, забезпечуючи зв'язок між божественним та людським світами.

З появою християнства у Візантійській імперії (мозаїки Равенни) та Київській Русі (фрески Києва) відбулася трансформація монументального мистецтва. Вона характеризувалася зміною художніх форм, формуванням канонічних принципів та еволюцією матеріалів. Проте семантичне ядро залишилося незмінним: фрески, розписи та мозаїки продовжували виконувати функцію медіатора між двома світами. Єдиною істотною зміною стало поширення та посилення впливу релігії на широкі верстви населення. Релігія перестала бути виключно інструментом інтерпретації природних явищ,

перетворившись на потужний засіб пропаганди цінностей. Ця тенденція досягла апогею в Середньовіччі, особливо під час хрестових походів та завоювань, коли домінувала ідеологія «Волі Божої». Отже, монументальне мистецтво набуло не лише сакрального, а й агітаційного характеру.

Початковий етап розвитку монументального мистецтва став прелюдією до його подальшого значного розквіту в епоху Відродження. Епоха Відродження характеризується як період глибоких трансформаційних процесів, що охоплювали різні сфери життя. Значними подіями цього часу були Реформація церкви, відкриття Американського континенту й падіння Візантійської імперії. Паралельно спостерігався значний прогрес у науці і техніці, а також винятковий розвиток мистецтва. Усі ці фактори зумовили значний вплив на інтелектуальну парадигму та культурні уявлення того часу, спричинивши фундаментальну трансформацію світогляду. На противагу середньовічній естетиці, епоха Відродження характеризується поверненням до класичних форм у різних видах мистецтва, зокрема скульптурі, живописі та архітектурі, відзначаючи ренесанс греко-римської класики. У цей період спостерігається тенденція до відходу від догматичних церковних канонів, що сприяло розширенню художніх горизонтів та дозволило митцям досягти більшої виразності у відтворенні біблійних сюжетів. Важливо підкреслити, що, попри це, провідні художники епохи не відмовлялися від релігійних тем, а звернення до античної спадщини стало для них джерелом нового творчого натхнення та імпульсом для інновацій у мистецтві.

Згідно з прогресом технологічного розвитку спостерігається поступова редукція масового впливу релігійних інституцій. Уже у Вікторіанську епоху та епоху модерну монументальне мистецтво набуває більш сепарованого від релігії характеру, хоча її вплив був усе ще високим. Елементи монументального мистецтва, такі як вітражі, витончена ліпнина та оригінальні архітектурні рішення, починають застосовуватися не лише в культових спорудах і приватних резиденціях, а й у прибуткових будинках, оспівуючи імперські цінності та наративи, що вкотре підкреслює агітаційне значення даного виду мистецтва.

Проте зазначені приклади є лише ілюстрацією загальної історичної тенденції. Розглядаючи сучасний стан монументального мистецтва в Україні, бачимо його певний занепад. Аналізуючи дане явище, необхідно звернутися до історичного контексту радянської доби. У зазначений період релігійні інституції були значно обмежені у впливі, а деякі культові споруди – піддані руйнації. Внаслідок цього монументальне мистецтво того часу не виконувало свою традиційну історичну функцію, пов'язану з підтриманням духовності та релігійного зв'язку. Натомість домінуючою функцією монументального мистецтва в Радянському Союзі стає агітаційно-пропагандистська діяльність. Радянська держава, використовуючи інструменти ідеологічного впливу, штучно формувала нову систему цінностей, де центральне місце відводилося образу вождя та ідеалізованій моделі суспільного устрою. Монументальне мистецтво, поряд зі станковим мистецтвом, плакатним мистецтвом, кінематографом та літературою, відіграло ключову роль у поширенні та закріпленні радянської

ідеології. Реалізація плану соціалістичної трансформації міст і масштабне будівництво сприяли інтеграції монументального мистецтва в міське середовище та його ефективному використанню для цілей державної пропаганди. Отже, можна констатувати, що в радянську добу, незважаючи на нівелювання впливу релігії, монументальне мистецтво отримало розвиток, хоча й набуло принципово іншої функціональної спрямованості, орієнтованої на потреби агітації та пропаганди [4, с. 119].

У сучасну епоху спостерігається подальше послаблення впливу релігійних інституцій на мистецьку сферу. В умовах переходу до демократичної моделі суспільства і технологічного прогресу, зокрема розвитку засобів масової інформації, теле- і радіокомунікацій, реклами тощо, державні структури втрачають мотивацію до створення монументальної агітаційно-пропагандистської продукції, спрямованої на формування ідеалізованого образу соціуму. Адже можливості монументалістики втратили свою конкурентоспроможність на цьому полі. Таким чином монументальне мистецтво позбулося яскравого політичного та пропагандистського забарвлення, особливо характерного для епохи панування радянських наративів. Нині архітектурні споруди планують та конструюють таким чином, що в естетичному плані вони є цілком самодостатніми, а обшивання легкими матеріалами, такими як ПВХ-панелі та скло, просто унеможлиблює поєднання даних видів нової архітектури з громіздкими монументальними витворами [3, с. 126]. Варто також зазначити, що цьому також сприяє і новий «діловий», «офісний» стиль архітектури.

Заважає розвитку монументального мистецтва і всюдисуща реклама. У сучасному світі, де переважають швидкі та мінливі форми інформації, монументальне мистецтво, що потребує часу та значних ресурсів для створення, часто сприймається як щось застаріле та неактуальне. Проблематику реклами в архітектурі розкривали в своїх працях також Семен Широчин [2] та Ірина Матоліч [3], зазначаючи, що сама присутність реклами успішно витісняє присутність монументальних вирішень, а закріплення банерів негативно позначається на матеріалі архітектурних споруд, руйнуючи його. Проте більш естетичну функцію в середовищі сучасних міст і мегаполісів почала відігравати можливість застосування LED-панелей та неонових або світлодіодних вивісок. Також варто зазначити негативний вплив даних засобів на монументальне мистецтво.

Проте оцінка сучасного стану монументального мистецтва є амбівалентною та потребує диференційованого підходу. Констатуючи певне зниження кількісних показників порівняно з попередніми історичними періодами, необхідно враховувати трансформаційний характер галузі. Неоднозначні наслідки процесу декомунізації, зокрема демонтаж не лише об'єктів відверто пропагандистського призначення, а й мистецьких творів українських авторів, які, незважаючи на цензурні обмеження, інтегрували елементи національної ідентичності, фольклору та інші значущі культурні коди [6]. Монументальне мистецтво є важливою частиною культурної спадщини,

тому його знищення призводить до втрати цінних історичних та мистецьких пам'яток. Таким чином, у суспільстві часто спостерігається недостатнє розуміння цінності монументального мистецтва, що призводить до його недооцінки та ігнорування, а багато монументальних творів стають жертвами часу або навмисного руйнування. Внаслідок зазначених тенденцій спостерігається сприйняття монументального мистецтва як сфери, що перебуває в стані рецесії.

Водночас сучасне монументальне мистецтво демонструє тенденцію до диверсифікації та пошуку нових форм вираження. Такі феномени, як муралізм [5] та графіті [1] набувають ознак легітимних компонентів монументального мистецтва, розширюючи його традиційні межі. Як зазначалося вище, в умовах розвитку технологій на зміну творам монументального мистецтва радянських часів приходить рекламна продукція, яка має тимчасовий характер. На противагу цьому та водночас будучи «спадкоємцем» двох напрямів, дизайну та виразної монументалістики, приходить стріт-арт. Саме в ньому поєднуються ключові риси: швидкість та переосмислення цінності стінної площини. Попри те, що значна частина людей вважає тимчасовий дизайн у міському просторі (в різних його проявах – від баннера до настінної каліграфії) кроком назад порівняно з традиційним монументальним мистецтвом, він також має певну естетичну цінність, яка полягає насамперед у зміні вражень від різних тимчасових картин [1, с. 75]. Утім, аналізуючи якісний аспект зазначених проявів, слід урахувати варіативність художньої цінності окремих творів. Не кожен об'єкт, що класифікується як мурал або графіті, відповідає критеріям високого мистецтва.

Монументальна скульптура також переживає етап технічної та концептуальної еволюції. Вона набуває більш концептуалізованих і технологічно складних форм, що відображає загальний вектор прогресивного розвитку мистецької сфери.

Зазначені трансформаційні процеси в монументальному мистецтві з переосмисленнями форм матеріалів та сенсів є об'єктивними та незворотними. Як свідчить досвід історії, мистецтво відображає наявні та приховані соціальні процеси всередині суспільства і в багатьох випадках є передвісником майбутніх змін. Саме тому проблема сучасного монументального мистецтва набуватиме розширеного значення, зокрема в інтелектуальній сфері. Цей процес уже почався, хоча його плоди все ще надто скромні.

Література

1. Івашко О. Д., Шило О. В. Монументальне мистецтво і стріт-арт в сучасному міському просторі. *Київський національний університет будівництва та архітектури. Науковий вісник будівництва*. – С. 74–78. URL: <https://svc.kname.edu.ua/index.php/svc/article/view/1082/1079>

2. Матвейчук М. До і після: як ми поступово втрачаємо унікальні інтер'єри київського метро. *Хмарочос*. – 2021. URL:

<https://hmarochos.kiev.ua/2021/02/17/yak-i-chomu-my-postupovo-vtrachayemo-unikalni-inter-yery-kyyivskogo-metro/>

3. Матоліч І. Проблема монументальності в сучасній художній культурі. *Прикарпатський університет ім. В. Стефаника. Вісник Львівської національної академії мистецтв.* – Вип. 22. – С. 121–131. URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/22/11.pdf

4. Муляр Н. М. Синкретизм архітектури та скульптури в контексті художньої культури України епохи монументалізму. *Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка. «Молодий вчений»* – № 8 (84) – Серпень, 2020. – С. 118–121. URL: <https://molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/view/780>

5. Оспіщева-Павлишин М. Сучасний муралізм у міському середовищі Києва. *ІПСМ НАМ України.* – С. 147–152. URL: <http://hudkult.mari.kyiv.ua/article/download/217807/225516>

6. Срібняк Х. Монументальне мистецтво України і декомунізація: захистити чи демонтувати? 21.08.2023. URL: <https://www.polskieradio.pl/398/7861/artykul/3227940>

Роман ПИЛИП

*Кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри декоративно-прикладного мистецтва
Закарпатської академії мистецтв
(м. Ужгород, Україна)*

ТРАДИЦІЙНЕ НАРОДНЕ ВБРАННЯ У ТВОРЧОСТІ АНДРІЯ КОЦКИ

***Анотація.** У науковій розвідці порушується питання відображення традиційного костюма Закарпаття у творчості народного художника України Андрія Коцки. З'ясовується роль вишивки та одягових комплексів у формуванні жанрової наповненості та художньо-стилістичної виразності робіт художника.*

***Ключові слова:** Андрій Коцка; Закарпатська школа живопису; вишивка.*

Roman PYLYP

*Candidate in Art History, Associate Professor
Head of the Department of Decorative and Applied Arts
Transcarpathian Academy of Arts
(Uzhhorod, Ukraine)*

TRADITIONAL FOLK COSTUME IN THE WORKS OF ANDRII KOTSKA

***Annotation.** This research addresses the depiction of traditional Transcarpathian costume in the works of People's Artist of Ukraine Andrii Kotska. The role of embroidery and clothing ensembles in shaping the genre content and artistic stylistic expressiveness of the artist's works is explored.*

***Keywords:** Andrii Kotska; Transcarpathian School of Painting; embroidery.*

Традиційне народне вбрання знайшло широке відображення у творах митців Закарпатської школи живопису. Барвистий, самобутній народний стрій не лишився осторонь творчості народного художника України Андрія Андрійовича Коцки (1911–1987). Художник як у довоєнний, так і в повоєнний періоди завжди був в епіцентрі культурно-мистецького життя краю поряд з А. Ерделі, Й. Бокшаєм, Е. Кондратовичем, Ф. Манайлом та іншими корифеями [5, с. 48]. М. Сирохман відносить Коцку до другого покоління митців – представників Закарпатської школи живопису, що бере свій початок із Публічної школи рисунку, заснованої А. Ерделі та Й. Бокшаєм [3].

Художник відомий не лише натюрмортами та пейзажами, більшість його робіт – це портрети і фігуративні композиції, де відображено побут старого Закарпаття. Зокрема жіночі образи в національних строях різних етнографічних груп. Як зазначає В. Мишанич, художник за характером творчості, швидше, не жанрист, а портретист, для якого найважливіше – пластично-живописне вирішення теми, приховані глибини психології людської особистості. Його портрети хвилюють гостротою, глибокоемоційним ставленням до своїх

моделей [5, с. 47].

Нині більшість періодичних видань, альбомів, монографій про митця містить його детальний життєпис та аналіз творчої манери. Проте осторонь лишається питання звернення митця до народного мистецтва та ролі традиційного костюма як етноідентифікуючого фактора формування національного колориту. Народне вбрання та вишивка – важлива складова української культури. В силу історичних обставин вишивка як особлива сфера духовного життя, як складова традиційної народної культури стала для українців Закарпаття важливим чинником етнічного самоусвідомлення, самозбереження і самозахисту, сприяла розвитку етнонаціональної самосвідомості [7, 9].

Митець умів передати загальне в деталях. У спогадах про свій шлях і призначення художника А. Коцка ділиться спостереженням про застосування кольорів у ткацтві та вишивці Закарпаття. У регіоні використовують два-три кольори, але зате бачимо дуже багате їх аранжування. Коцка зізнається, що суто народне розуміння краси міцно увійшло в його творчу манеру. Лаконізм та виразність народного мистецтва вплинули на певні художньо-стилістичні прийоми митця [1, с. 23]. У більшості робіт ми бачимо жіночі образи в народному вбранні, що зумовлено кращою збереженістю в другій половині ХХ ст. саме жіночого вбрання. Чоловіче вбрання цього періоду було менш оздоблене та швидше втрачало самобутні риси. Жіноча вишита сорочка є визначальною в типології локальних художніх рис одягової вишивки та костюма за локальними рисами.

Етнографи виділяють на Закарпатті чотири основні етнографічні групи: гуцулів, бойків, лемків та долинян Закарпаття. Художник творив, коли традиційне народне вбрання ще функціонувало у віддалених селах краю. Творча спадщина засвідчує, що митець добре знав особливості костюма, його оздоблення за етнографічними групами. Нині твори Андрія Коцки є своєрідним джерелом вивчення народного вбрання та вишивки. Митець уміло відбирав, узагальнював, знаходив найхарактерніше для Закарпаття.

Аналіз творів митця на предмет відображення локальних особливостей народного вбрання та вишивки в жіночих портретах виявляє розуміння культурного спадку народу, його цінності. Розкриває методи роботи з пам'ятками народного мистецтва, засади синтезу народного та образотворчого мистецтва. З'ясування пластичної мови творів художника розкриє принципи відбору та узагальнення притаманного для терену, виявить пластичний код творчості Андрія Коцки. Такий відбір міг ґрунтуватися лише на ретельному спостереженні локальних рис народного одягу.

У 1931 році А. Коцка завершує навчання в Ужгородській півноч-учительській семінарії, де навчався малюнку в Адальберта Ерделі та Йосипа Бокшая [6, с. 29]. Отримує диплом народного вчителя та направлення працювати в с. Тихий на Ужоцькій Верховині [8, с. 52]. З 1937 до 1940 року викладав у селах Кам'яниця, Сімер (нині – Ужгородського району).

С. Федака наводить відомості з періодичних видань про досягнення

митця, зокрема такі твори, як «Свято в гуцульському селі», «Мати», «Довжанська дівчина» [9, с. 228]. В. Павлов у вступній статі до альбому зазначає, що митець у пошуках монументальності узагальнює форму. Постаті в його портретах і картинах укупі з іншими елементами створюють класичні композиційні схеми, що виражають стан спокою, притаманний творчості Коцки [2, 3]. Проте в альбомі не зазначено локальної варіативності костюма в його роботах.

Із біографічних відомостей, зафіксованих у різноманітних виданнях, з'ясовуємо, де жив і працював художник. Більшість відомих творів митця присвячена Верховині. Найбільше він відомий завдяки образами верховинок, що є узагальненим позначенням мешканців Закарпаття, які проживають у високогірних селах Закарпаття. У назвах робіт у каталогах іноді не розрізняють портрет мешканця Ужанської Верховини, Воловеччини, Міжгірщини чи Закарпатської Гуцульщини. Так, на портреті «Верховинка» 1966 року зображено дівчину в традиційній гуцульській сорочці. А. Коцка зображає людей у вбранні різних етнографічних груп. Ранні роботи вирізняються широким мазком, проте з чітко зазначеними рисами костюма, що дає нам змогу ідентифікувати вбрання та одягову вишивку за етнографічними групами. Так, у роботах «Дівчина з Колочави» (1952), «Веснянка» (1968), «Доярка Одотя Полянська» (1966) бачимо характерні риси костюма долинян Закарпаття. На основі визначених принципів районування виділяють чотири етнографічні райони долинян: Марамороський, Боржавський, Ужанський і Перечинсько-Березнянський [7, с. 275]. У роботах «Веснянка» (1968), «Юність» (1969) узагальнено образ дівчини в типовому вбранні Теремле-Ріцької долини, що характерний розміщенням вишивки на рукавах та горловині сорочки, кроєм та формою манжетів. Вишивка тут займала дві третіх рукава. Найбільш ранні форми колориту вишивки були червоні чи сині. Одна із часто зображуваних художником сорочок, як на роботі «Веснянка» (1976) із с. Буштино, опублікована в праці Сергія Маковського [6, с. 125]. На поясному портреті «Василина» (1958) зображено жінку в сорочці волоського типу з квадратним вирізом горловини, характерним для сіл долини річки Тересва. У роботі «Подруги» (1970) за характерними рисами можемо визначити боржавський тип жіночого костюма. У роботі «Розмова» (1969) характерні головні убори дівчат із хустками «молодицями» та «чепцями», притаманними для костюма бойкинь Закарпаття.

У меморіальному будинку-музеї народного художника України А. Коцки зберігається костюм закарпатських гуцулів, що слугували художнику для створення серії фігуративних композицій. Візерунок вишитого рукава жіночої сорочки з музею опублікований у згадуваній нами праці С. Маковського [6, с. 122]. А. Коцка добре знався на народному мистецтві краю. У роботі «Старий гуцул» (1970) чоловік у кептарику з «тайстриною» та в одягнутому наопаши «сердаку», який декорований китицями і вишивкою. У присвячених жіночим образам гуцулок портретах «Наречена» (1960-ті), «Гуцулка» (1970), «Гуцулка» (1965), «Ганнуся» (1967) виразні елементи традиційної ноші даного району.

Серед робіт художника знаходимо унікальні портрети в костюмах інших етносів, що компактно проживають на Закарпатті, зокрема це живописна робота «Словацька дівчина» (1951).

Нині наукові дослідження художньої вишивки українців Закарпаття і традиційного народного вбрання дають змогу точно ідентифікувати етнографічну приналежність того чи іншого портрета в народному вбранні у творчості А. Коцки, який зображав найхарактерніше.

Література

1. Андрій Коцка : альбом. – Ужгород, 2002. – 92 с.
2. Андрій Коцка : альбом / Упорядкування, вступна стаття Володимира Павлова. Укр. та рос. мовами. – Київ : Мистецтво, 1973. – 36 с.
3. Коцка Андрій <https://zakarp.at.brovdi.art/khudozhnyky/myttsi-zakarpattia/kocka-andrij#parentHorizontalTab1>
4. Від Художньо-промислового училища до Закарпатського художнього інституту / Упорядник Кіях М. Ю., передмова Небесника І. І. – Ужгород : Гражда, 2006. – 176 с. : іл.
5. Мишанич В. Митці Закарпаття. Літературні портрети. – Ужгород : КП «Ужгородська міська друкарня», 2014. – 424 с.
6. Народне мистецтво Карпат / альбом ілюстр. С. К. Маковський ; передм. М. Р. Селівачов; упоряд. О. О. Савчук. – Харків : Видавець Олександр Савчук, 2019. – 128 с., 110 табл. іл.
7. Пилип Р. Художня вишивка українців Закарпаття ХІХ – першої половини ХХ ст. (типологія за призначенням, художніми та локальними особливостями) // Роман Іванович Пилип. – Ужгород, 2012. – 468 с.
8. Сирохман М. Шлях закарпатського живопису. – Ужгород, 2020. – 184 с.
9. Федака С. Ужгород крізь віки. Нарис з історії Ужгорода. – Ужгород : ВАТ «Патент», 2010. – 296 с. : іл.

Валентина КОСТЮКОВА

*Кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри мистецтва текстилю, вишивки
та костюма Київської державної
академії декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну імені Михайла
Бойчука (м. Київ, Україна)*

Ольга ЮРЧЕНКО

*Здобувач другого (магістерського) рівня
вищої освіти факультету декоративно
прикладного мистецтва Київської
державної академії декоративно-
прикладного мистецтва і дизайну імені
Михайла Бойчука (м. Київ, Україна)*

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ОЦИФРУВАННЯ МОТИВІВ УКРАЇНСЬКОЇ ОРНАМЕНТИКИ ДЛЯ ВИКОНАННЯ ЇХ У МАШИННІЙ ВИШИВЦІ

Анотація. Розглянуто питання використання орнаментів ручної вишивки народних майстрів для виконання їх у машинній вишивці, що втілюється професійними дизайнерами і виробниками вишитого одягу. Проаналізовано можливості адаптації зразків традиційної вишивки для використання в сучасному дизайні одягу. Наведено приклади народної орнаментики, що виконані із застосуванням вишивальних машин. Особлива увага приділена аналізу переваг машинної вишивки, зокрема обґрунтовано її потенційну роль у збереженні автентичних узорів, популяризації художньо-стилістичних особливостей українських орнаментів. Порівняльний аналіз розширює уявлення про можливості творчої трансформації вишитого одягу в сучасних дизайнерських розробках в Україні і світі, а також надає можливість глибше усвідомити місце технологічних здобутків сьогодення в збереженні історичних ознак української автентики.

Ключові слова: українська вишиванка; машинна вишивка; оцифрування схем вишивки; українська автентична вишивка; орнаментика; вишиваний код нації; дизайн вишивки.

Valentyna KOSTIUKOVA

*PhD in Art History,
Associate Professor at the Department of Textile Art,
Embroidery and Costume
Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design
(Kyiv, Ukraine)*

THEORETICAL AND METHODOLOGICAL PRINCIPLES OF DIGITIZING UKRAINIAN ORNAMENTAL MOTIFS FOR MACHINE EMBROIDERY

Annotation. *The issue of using hand-embroidered ornaments of folk craftsmen for their execution in machine embroidery, which is embodied by professional designers and manufacturers of embroidered clothing, is considered. The possibilities of adapting traditional embroidery patterns for use in modern clothing design have been analyzed. Examples of folk ornamentation made using embroidery machines are given. Particular attention is paid to the analysis of the advantages of machine embroidery, in particular, its potential role in conserving authentic patterns and popularizing the artistic and stylistic features of Ukrainian ornaments is substantiated. Comparative analysis expands the understanding of the possibilities of creative transformation of embroidered clothing in modern design developments in Ukraine and the world, and also provides an opportunity to more deeply understand the place of today's technological achievements in preserving the historical features of Ukrainian authenticity.*

Keywords: *Ukrainian embroidery; machine embroidery; digitization of embroidery patterns; Ukrainian authentic embroidery; ornamentation; embroidered code of the nation; embroidery design.*

Новітні часи диктують пробудження національної свідомості й ідентичності. У творчому здобутку це втілюється, зокрема, у вишитому одязі, який транслює світовій спільноті вишиваний код української нації. Особливої актуальності дане питання набуває в часи відвойовування і захисту свого національного доробку, спонукаючи до закріплення авторства українського народу на витвори мистецтва, зокрема декоративно-ужиткового, та стаючи своєрідною «культурно-мистецькою» зброєю. Як свого часу влучно зазначила Р. В. Захарчук-Чубай, «у вишивці найглибше відображено орнаментальне багатство народного мистецтва,... вона виступає як естетично-емоційне, духовне самовираження народу, його морального етикету» [1, с. 6–8].

Мотиви вишивки здавна несли в собі інформацію про українську ідентичність, передавалися майстринями через покоління, але нині, в процесі світового технологічного розвитку уможливорюється збереження їх у вигляді електронних «вишиваних шифрокодів» – схем машинної вишивки. Тому значно полегшується виготовлення сучасного одягу з використанням традиційних вишивальних орнаментів (рис. 1) та популяризація української вишивки.

Виготовлення одиниці одягу з традиційною ручною вишивкою потребує значних витрат часу, уміння, майстерності. Але нинішній попит на українську вишивку значно зростає як усередині країни, так і за кордоном, тому не може

бути охоплений лише ручною роботою народних майстрів вишивки. Зростання внутрішнього попиту в Україні статистично підтверджується збільшенням продажів у цьому сегменті (наприклад, журнал «Forbes Ukraine», посиляючись на опитування виробників, пише про зростання внутрішнього попиту вдвічі, а зовнішнього – в чотири рази від початку війни, при цьому середня сума чека зросла на 20–40% [3]; за даними сервісу ОЛХ, у 2023 році кількість запитів на купівлю вишиванок зросла вчетверо [6]). Свідченням підвищеного інтересу до української вишивки за кордоном може слугувати як використання її мотивів світовими fashion-дизайнерами протягом уже майже 20 років (Ж.-П. Готьє, Gucci, Дж. Гальяно, Valentino, ёDolce & Gabbana) [5], так і підтримка українського продукту в різноманітних флешмобах та акціях останніх років (наприклад, у 2023 році пам'ятник Бітлз у Ліверпулі з нагоди Євробачення вдягнули у вишиванки [9]). Такі загальновідомі факти, безсумнівно, підтверджують значущість і світове сприйняття творчості українців загалом і затребуваність української вишивки зокрема.

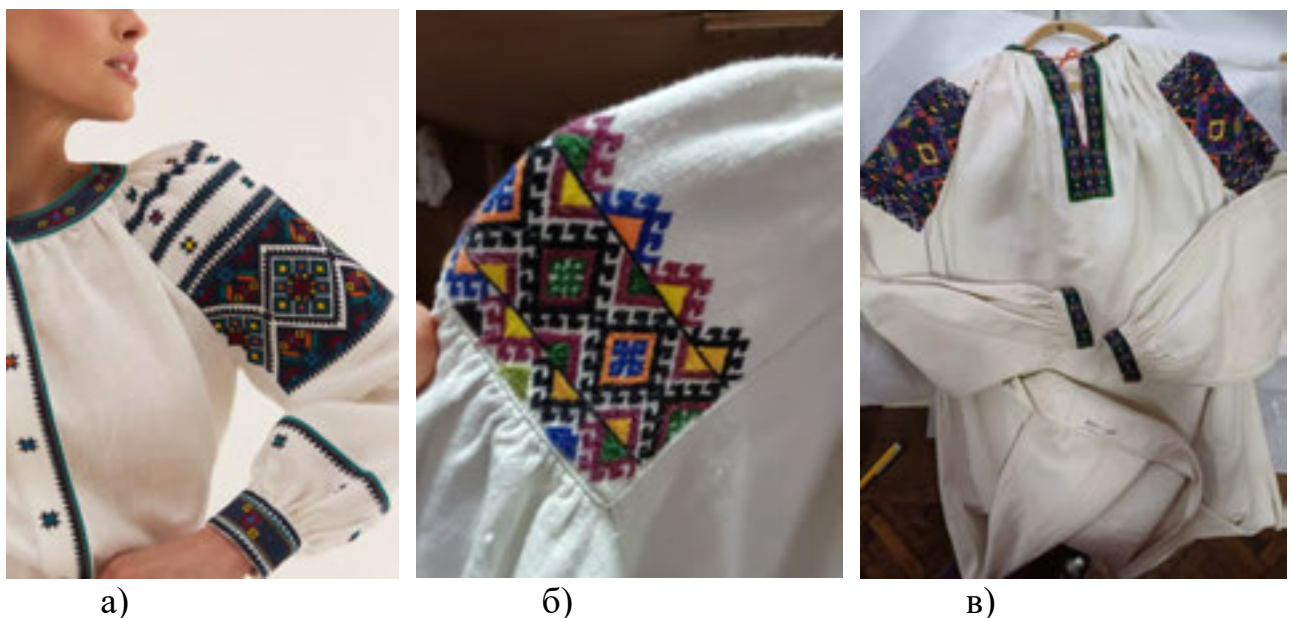


Рис. 1. Гуцульські орнаменти у виконанні ручною і машинною вишивками: а) вишиванка жіноча «Гуцульська сила», машинна вишивка, український бренд SVARGA [2]; б) фрагмент жіночої сорочки, ручна вишивка, 1920 р. (с. Березів Нижній, Косівський район, Івано-Франківська обл.), фонд Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського, КН 16052 В-5585; в) жіноча вишиванка, ручна вишивка, низинка (с. Великий Рожен, Івано-Франківська обл.), фонд Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського, КН 5997 В-2661.

У цьому зв'язку логічно постає питання застосування автоматизованих способів вишивки, що дає змогу охопити ширше коло споживачів і задовольнити їхні запити в українській автентичній вишивці / українському вишитому вбранні. Водночас цінність ручної вишивки в жодному разі не применшується.

Варто зазначити, що оцифрування мотивів української вишивки має свої особливості. Зокрема, не всі шви ручної роботи ідентично відтворюються в

машинній вишивці. Проте переважна більшість (а їх у народній вишивці понад 100 видів) – доступна в машинному виконанні. Машинною вишивкою практично легко відтворити візуальне сприйняття поверхнево-нашивних швів: лічильна гладь (пряма, коса, качалочки), занизування, заволокання, низь, набирування, штапівка, верхоплут, ретязь, хрестик, солов'їні вічка, зерновий вивід, курячий брід, гладь (художня, декоративна, біла та ін.), рушникові шви, «курячі шкірки», тамбурний, петельний, стебловий, оксамитовий шов, хрестик прямий та косий тощо. Дещо складнішим є відтворення прозорих швів – прозоро-лічильних, прорізних вільних та ін. (мережка «одинарний прутик», «подвійний прутик», «роздільний прутик» тощо). Водночас вишивальні машини, які технічно оснащені для виконання ажурної вишивки (рішельє), справляються і з цим завданням також. Сучасна вишивальна техніка адаптована також до використання бісеру, леліток у вишивці (що часто зустрічається серед буковинських вишиванок), виконання аплікації.

Машинна вишивка – це технологічний процес, яким передбачається автоматизоване створення вишивки за допомогою спеціальних машин, що вишивають обраний дизайн на тканині. Щоб розробити дизайни для машинної вишивки, необхідні певні знання, навички, а також відповідне програмне забезпечення та обладнання. Сучасні програмні продукти дають змогу переводити зображення різної складності в схеми вишивальних стібків, при цьому додатково (у тому числі в ручному режимі) коригувати густоту стібків, розмір та орієнтацію вишивального елемента на виробі та ряд інших параметрів для отримання потрібного результату вишивки. Серед найбільш використовуваних програм для оцифрування вишивального дизайну можна виділити такі: Chroma (Ricoma), BERNINA artista Auto Designer i Designer Plus, Corel DRAWings X PRO, Brother PE-Design, Embird embroidery digitizing software, Embrilliance Essentials, Hatch Perfect Embroidery professional, Wilcom Embroidery Studio тощо. Як правило, виробники вишивальних машин одночасно розробляють / оновлюють програмне забезпечення для створення дизайнів вишивки. Відповідно існують різні формати дизайнів машинної вишивки: EXP, DST, PES, PEC, JEF, SEW, PCS, XXX, ART, однак деякі розробники передбачають можливість зміни формату, що спрощує використання дизайну на різних типах вишивальної техніки.

Окремої уваги потребує аналіз переваг застосування методу машинної вишивки як суто технологічних, так і ціннісних:

- готова схема машинної вишивки абсолютно піддається варіативності, що дає змогу використовувати методи збільшення, зменшення, укрупнення орнаменту, деталізацію окремих елементів або частин орнаменту, позиціонування на виробі без втрати елементів вишивального мотиву;

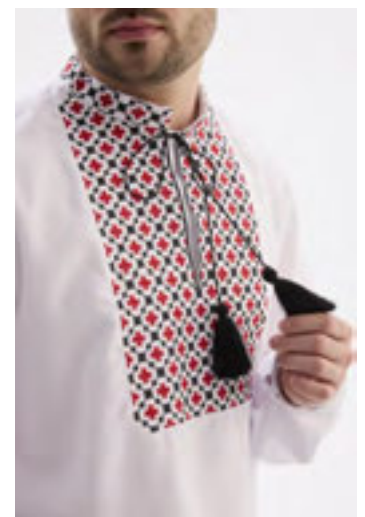
- якість повторюваних вишитих елементів є найкращою, що додає переваг у застосуванні методу машинної вишивки для виготовлення виробів високого (масового) попиту; у випадку автоматизованої вишивки високу якість виконання гарантовано;

- можливість візуалізації майбутнього виробу до початку його виготовлення;
- різноманіття застосовуваних видів тканин / матеріалів;
- широка колірна гама та різновиди ниток для вишивки;
- міцність виробів (довговічність, зносостійкість);
- можливість відтворення різних технік вишивки (від найпростіших до складніших);
- збереження в електронному вигляді традиційних орнаментів вишивки для поколінь;
- відтворення втрачених зразків вишивки за фотографіями таких виробів;
- економія часу на виконання вишивки;
- унікальність дизайнів;
- демократична вартість для споживача порівняно з аналогічною ручною вишивкою.

Доцільність та виправданість застосування машинної вишивки як способу збереження автентичних мотивів в Україні вже продемонстровано на практиці відтворення улюблених мотивів вишивок відомих українців за фотографією або на прикладі музейних експонатів. Так, українським брендом Мережка із застосуванням машинної вишивки виготовлено одяг з орнаментом, що зафіксований на фото провідника ОУН Степана Бандери у вишиванці 1920 року (рис 2), хоча попередньо орнамент був відтворений ручною вишивкою в рамках проекту «Вишитий одяг видатних українців» [4; 8]. Львівський бренд вишитого одягу SVARGA в колекції «Франкова вишиванка» реалізував проєкт із відтворення орнаментів вишиванок, що належали родині І. Франка. (рис. 3) [7]. Надихаються українською спадщиною, її візерунками та методами вишивки дизайнерки Vita Kin, Оксана Караванська та інші в Україні і за кордоном.



а)



б)

Рис. 2. Відтворення «Бандерівської вишиванки»: а) Степан Бандера, ілюстрація Музею становлення української нації; б) чоловіча вишиванка «Бандера», машинна вишивка гладь / французький вузлик, бренд MERESHKA.

Ураховуючи викладене, застосування методів оцифрування дизайнів

народної вишивки з метою виконання їх способом машинної вишивки є обґрунтовано актуальним та виправданим і допомагає не лише зберегти традиційну українську орнаментику, а й розширити вишивально-мистецькі можливості для демонстрації української автентичності в досить короткий термін.

Література

1. Захарчук-Чугай Р. В. Українська народна вишивка : [монографія] / Р. В. Захарчук-Чугай; Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського, Львів. відділення. – Київ : Наук. думка, 1988. – 190 с.
2. Вишиванка жіноча Гуцульська сила / Вишитий одяг для усієї родини SVARGA. URL: <https://svarga.ua/sorochka-zhinocha-guczulska-syla/?nowprocket>.
3. Етнобум. Десятки тисяч проданих вишиванок та мільйонні виторги. Як змінився попит на вишиті сорочки за два роки великої війни, Forbes Ukraine. URL: <https://forbes.ua/lifestyle/etnobum-desyatki-tisyach-prodanikh-vishivanok-ta-milyonni-vitorgi-yak-zminivsya-popit-na-vishiti-sorochki-za-dva-roki-velikoi-viyni-16052024-21182>.
4. Музей становлення української нації. URL: https://www.instagram.com/museumsun/p/C7BOF57tIHT/?img_index=1.
5. Натхненні вишиванкою: хто з модельєрів використовував етномотиви у своїх колекціях. URL: <https://tsn.ua/lady/moda/pisk-mody/nathnenni-vishivankoyu-hto-z-modelyeriv-vikoristovuvav-etnomotivi-u-svoyih-kolekciyah-1787806.html>.
6. Попит на вишиванки під час великої війни зріс майже у 30 разів, 16 травня 2024. LIGA.net. URL: <https://biz.liga.net/ua/all/infographic-of-the-day/article/popit-na-vyshyvanky-pid-chas-velykoi-viiny-zris-maizhe-u-30-raziv>.
7. Про колекцію «Франкова вишиванка». URL: <https://svarga.ua/ukrayinska-narodna-spadshhyna-ye-najczin/>.
8. Чоловіча вишиванка MEREZHKA «Бандера». URL: https://merezhka.com/p2433813437-cholovicha-vishivanka-merezhka.html?source=merchant_center&gad_source=1&gclid=CjwKCAiAw5W-BhAhEiwApv4goK6a8P5zaCcithgmQhML8pw9L4BNs9Y9J4OzKxEU86EkQ8UtuYFpoRoCGiMQAvD_BwE.
9. Eurovision 2023: Beatles statue clad in Ukrainian clothing, BBC, 6 April 2023. URL: <https://www.bbc.com/news/uk-england-merseyside-65205403>.

Алла ДЯЧЕНКО

*Кандидат педагогічних наук,
доцент, доцент кафедри промислового
дизайну і комп'ютерних технологій,
декан факультету декоративно прикладного мистецтва
Київської державної академії декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
(м. Київ, Україна)*

РОЗВИТОК ХУДОЖНЬО-ПРОМИСЛОВОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ: ІНДУСТРІАЛІЗАЦІЯ, МОДЕРНІЗМ ТА ІННОВАЦІЇ

***Анотація.** Перша третина XX століття в Україні була періодом значних змін у культурному і технологічному розвитку, що відбулися під впливом індустріалізації та соціально-політичних трансформацій. Цей час ознаменувався інтеграцією народних традицій у новітні дизайнерські та архітектурні стилі, зокрема в модерністський та конструктивістський рухи. Модерн поєднував естетичні принципи з технологічними інноваціями, використовуючи органічні форми та декоративні мотиви в різних сферах, зокрема в меблевому дизайні. Конструктивізм, у свою чергу, робив акцент на функціональності та раціональному використанні ресурсів. Важливу роль у розвитку дизайну відіграв етнодизайн, який поєднував народні ремесла із сучасними вимогами. У XXI столітті новітні технології та матеріали стали основою для розвитку екологічного дизайну, а також інтерактивних та розумних технологій, що змінюють функціональність інтер'єрів і побутових предметів, відповідаючи потребам сучасного суспільства.*

***Ключові слова:** індустріалізація; модерн; конструктивізм; етнодизайн; промисловий дизайн.*

Alla DIACHENKO

*Candidate of pedagogical of Science, Associate professor,
Associate professor of the Department of Industrial Design and Computer
Technologies, Dean of the Faculty of Decorative and Applied Arts, Mykhailo
Boychuk Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design.
(Kyiv, Ukraine)*

DEVELOPMENT OF ARTS AND CRAFTS IN UKRAINE: INDUSTRIALIZATION, MODERNISM, AND INNOVATIONS

***Abstract.** The first third of the 20th century in Ukraine was marked by significant cultural and technological changes driven by industrialization and socio-political transformations. This period saw the integration of folk traditions into modern design and architectural styles, particularly in the modernist and constructivist movements. Art Nouveau combined aesthetic principles with*

technological innovations, incorporating organic forms and decorative motifs in various fields, including furniture design. Constructivism focused on functionality and the rational use of resources. Ethnocodeign played an important role, blending folk crafts with modern design requirements. In the 21st century, new technologies and materials have become the foundation for the development of ecological design and interactive, smart technologies that change the functionality of interiors and household items, meeting the needs of modern society.

Keywords: *industrialization; art nouveau constructivism; ethnocodeign; industrial design.*

Перша третина ХХ століття формувалося під сильним впливом індустріалізації, соціально-політичних змін та взаємодії з народними традиціями. Це був період, коли технологічний прогрес, зокрема у сфері виробництва, спричинив значні зміни в дизайні, архітектурі та побутовій культурі. Одним із основних завдань цього періоду було поєднання естетики з функціональністю, що давало змогу ефективно застосовувати новітні технології під час створення предметів побуту, меблів, а також архітектурних форм.

Одним із найвідоміших стилів цього періоду став модерн, який увібрав у себе елементи природи, органічні форми та декоративні мотиви. Модерн був виразом не лише художнього, а й технічного прогресу, оскільки цей стиль поєднував традиційні техніки виробництва з новими матеріалами та формами. В Україні модерн був поширений у текстильному мистецтві, кераміці, а також у розробці меблів. Наприклад, меблі цього стилю часто мали вигнуті лінії, які мали як естетичну, так і практичну функцію, бо надавали їм легкості. Особливістю модерну стало активне використання народних орнаментів, які адаптувалися до нових умов. Про це можна дізнатися з робіт, присвячених творчості Михайла Дерегуса, який був одним із представників модерного напрямку в Україні, активно інтегруючи елементи народної творчості в сучасний дизайн.

Не менш важливим напрямом, що поширився в Україні в середині ХХ століття, став конструктивізм – стиль, який відзначався простотою форм, геометричністю та функціональністю. Цей стиль, що мав широке застосування в архітектурі та промисловому дизайні, зокрема в проєктуванні будівель, був спрямований на раціональне використання ресурсів і мінімізацію декоративних елементів. У рамках конструктивізму утверджувалася ідея, що форма повинна служити функції. В українському контексті цей стиль втілювався в будівлях, таких як Гостинний двір у Києві, що є чудовим прикладом упровадження конструктивістських принципів в архітектуру [2].

Також важливою частиною цієї еволюції була інтеграція традиційних народних мистецтв у нові стилістичні контексти. У міжвоєнний період в Україні активно розвивалися нові форми етнотдизайну, що поєднували народні традиції з інноваціями в декоративно-прикладному мистецтві. Важливим аспектом етнотдизайну є не лише відновлення стародавніх ремесел, а й їхня інтеграція в сучасні умови. Наприклад, вишивка і ткацтво стали важливими

елементами не лише в декоративному текстилі, а й у меблях, де народний орнамент використовувався для оформлення оббивки або інших деталей меблів. Відомі українські майстри, зокрема, в текстильному мистецтві, започаткували нові тенденції, поєднуючи традиційні техніки з елементами модернізму.

Етнодизайн як напрям також відіграв важливу роль у процесі формування національної ідентичності в період глобалізаційних процесів, що розпочалися в середині XX століття. Як зазначає Юрій Афанасьєв, етнодизайн став важливим чинником культурного відновлення та відродження народних традицій в умовах глобальних змін [1, с. 147]. Це підтверджує, зокрема, вплив народних ремесел на створення сучасного дизайну меблів і текстилю в Україні, де традиційні елементи поступово входили в дизайн предметів побуту.

У XXI столітті зміни в технологіях і матеріалах допомагають промисловому дизайну надзвичайно швидко адаптуватися до потреб сучасного суспільства. Сучасний дизайн активно використовує інноваційні матеріали, такі як нанотехнології, енергозберігаючі та перероблені матеріали. Відомий український дизайнер Микола Сорока активно розробляє концепції меблів і предметів побуту з використанням екологічних матеріалів, що відображає новий підхід до сталого розвитку в дизайні [3, с. 43]. Зокрема, він працює над створенням екологічно чистих предметів, що гармонійно поєднують сучасні технології з естетичними і функціональними вимогами.

Сучасний промисловий дизайн не лише відповідає вимогам технологічного прогресу, а й усе більше орієнтується на користувацький досвід, інтегруючи в дизайн розумні технології, що забезпечують автоматизацію та комфорт. Такий підхід активно реалізовується у створенні розумних інтер'єрів та використанні інтерактивних технологій, що дають можливість змінювати функціональність простору або продуктів залежно від потреб користувачів [4].

Приклад використання сучасних технологій: однією з тенденцій, яка активно розвивається в сучасному дизайні, є використання інтелектуальних матеріалів, які змінюють свої властивості залежно від умов навколишнього середовища. Це відкриває нові горизонти в архітектурі та меблевому дизайні. Наприклад, використання екранів з активним текстилем допомагає створювати меблі, які реагують на температуру чи навіть на голос користувача. Це поєднує традиційні підходи з новітніми технологіями та відкриває нові можливості для проектування інтер'єрів і предметів побуту.

Література

1. Афанасьєв Ю. Л. Етнодизайн у контексті націєтворення та глобалізації // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. – 2013. – № 19 – Т. 2. – С. 143–147. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Uk_msshr_2013_19%282%29_33.pdf (дата звернення: березень 2025).

2. Безугла Р. І. Феномен синтезу мистецтв у контексті сучасних перформативних практик. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції «Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах». – Київ, 2020. URL: https://mari.kiev.ua/sites/default/files/conf_docs/tesy/2021-03/СИНТЕЗ-МИСТЕЦТВ-У-СУЧАСНИХ-СОЦІОКУЛЬТУРНИХ-ПРОЦЕСАХ.pdf(https://mari.kiev.ua/sites/default/files/conf_docs/tesy/2021-03/СИНТ).

3. Волошина О. Сучасні тенденції в промисловому дизайні: Інновації та сталий розвиток. – Київ : Видавництво «Наука», 2024. – 186 с.

4. Proffitt M. M. Industrial Arts: Its Interpretation in American Schools. Report of a Committee Appointed by the Commissioner of Education. Bulletin, 1937, № 34. URL: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED542621.pdf> (дата звернення: березень 2025).

Malgorzata FUTKOWSKA
Dr., Assistant Professor
at Opole University of Technology
(Opole, Poland)

**PRESERVING THE CULTURAL IDENTITY OF THE OPOLE REGION IN
THE CONTEXT OF POLITICAL TRANSFORMATIONS: THE CASE OF
MONUMENTAL PAINTING BY WŁADYSŁAW POCZĄTEK AND
KRYSTYNA WIEJAK**

Annotation. *The text focuses on the issue of preserving the cultural identity of the Opole region in the context of the socio-political transformation after 1989, analyzing the impact of political changes on monumental painting. The role of state artistic institutions in the People's Republic of Poland (PRP), which controlled the creation of monumental works, is examined, as well as the activities of Władysław Pociatek and Krystyna Wejak, authors of numerous wall paintings in Opole and the Opole Voivodeship. The evolution of their artistic works is described, emphasizing their significance in shaping the public space. The text also analyzes the degradation of these works after 1989, caused by urban infrastructure modernization and the lack of effective conservation protection. The necessity of systematic protection of cultural heritage as an element of shaping historical consciousness and social identity of the Opole region is emphasized.*

Keywords: *Monumental painting; sgraffito; cultural identity; cultural heritage; conservation protection; Władysław Pociatek; Krystyna Wejak.*

Анотація. *Розглянуто проблематику збереження культурної ідентичності Опольського регіону в контексті суспільно-політичної трансформації після 1989 року, аналізується вплив політичних змін на монументальний живопис. Розглядається роль державних художніх інституцій у Польській Народній Республіці (ПНР), які контролювали створення монументальних творів, а також діяльність Владислава Початка та Крістіни Веяк, авторів численних настінних розписів в Ополе та Опольському воєводстві. Описується еволюція їхньої творчості з підкресленням її значення для формування публічного простору. Також аналізується деградація цих творів після 1989 року, спричинена модернізацією міської інфраструктури та відсутністю ефективного консерваційного захисту. Наголошується на необхідності системної охорони культурної спадщини як елемента формування історичної свідомості й соціальної ідентичності Опольського регіону.*

Ключові слова: *монументальний живопис; сграфіто; культурна ідентичність, культурна спадщина, консерваційна охорона, Владислав Початек, Крістіна Веяк.*

After World War II, Poland faced the challenge of rebuilding the country, including the integration of the Recovered Territories, which were incorporated into

the state's borders in 1945 at the expense of territories lost in the east. A key role in this process was played by the Ministry of the Recovered Territories, established in 1945, whose aim was economic reconstruction, the Polonization of newly annexed regions, and their administrative organization. These activities included the resettlement of Poles from the Eastern Borderlands and central Poland, the management of former German property, and the development of infrastructure [1]. Within the process of developing these newly acquired areas, artistic organizations played a significant role in shaping public spaces in accordance with state ideology. In 1949, the State Enterprise for

Decorative Works was founded, later transformed into the Workshops of Fine Arts (PSP). This institution was responsible for implementing artistic commissions in the fields of applied arts, exhibitions, and urban decoration [2]. In the Polish Republic (PRL), artists had to be members of the Association of Polish Artists and Designers (ZPAP) to receive commissions, which was part of the state's control over artistic production [3]. One of the regional branches of the Workshops of Fine Arts was located in Opole and collaborated with the Opole branch of ZPAP, established in 1954. The first president of this branch was Władysław Początek (1910–1988), a visual artist and graphic designer who played a key role in the post-war artistic life of

Opole. Władysław Początek graduated from the Academy of Fine Arts in Kraków in 1936, and after the war, he actively participated in the development of the Recovered Territories. Together with his family, he settled in Opole, where he co-created the artistic community, promoted cultural life, and was actively involved in public institutions. He was a member of the city aesthetics council and the author of numerous monumental works in Opole and the Opole region. His artistic practice focused mainly on wall painting, executed in the sgraffito and oil-wax techniques [4].

Some of his earliest works from the 1950s included sgraffito on the facade of the “Odra” cinema in Opole (now lost) and sgraffito on the hall of the Mechanical Works for the Refractory Materials Industry (ZMPMO), which has been included in the register of monuments. These works were dominated by representations of workers and peasants, characteristic of socialist realism, which in the 1950s imposed strict ideological guidelines on artists. A shift occurred after the of 1956, when art in Poland was liberated from the constraints of socialist realism. In his later works,

Początek experimented with his own style, which was referred to as “Picasianmodernity” [5], as exemplified by the sgraffito at the PKS bus station in Racibórz and the mural in the waiting room of main railway station. In the 1970s, he incorporated abstract forms, such as in his design for the facade of a pavilion in

Turawa. At the end of the 1960s, Początek's daughter, Krystyna Wiejak (1942–2008), a graduate of PWSSP in Wrocław, joined him in creating monumental works. Initially, she collaborated with her father on his projects, but over time, she developed her own artistic style and created independent works. Her original projects included an oil-wax painting in the Delicja café in Opole (1981) and sgraffito on the facade of the House of Culture in Kuczbork. One of their most significant joint projects was the mural in the Moszna Castle (1972) and sgraffito in the Voivodeship

Office in Opole (1987). The artistic partnership of Początek and Wiejak had a

considerable impact on the urban landscape of Opole and the Opole region. They created decorative facades for buildings and interiors in public spaces, such as restaurants, offices, and railway stations [6]. After 1989, the political and economic shift led to the disappearance of state commissions for public art, which, combined with a wave of renovations and modernization efforts, resulted in the gradual and widespread destruction of Początek and Wiejak's works. Nearly twenty of their works have disappeared from Opole's urban space, including the fresco in the "Festiwalowa" restaurant, the tempera painting in the International Press and Book Club, the sgraffito on the facade of the Opole Tribune, and the oil-wax mural in the Kmiecic student dormitory. The lack of systematic protection for monumental art is part of a broader process of the disappearance of post-war cultural heritage. Despite their high artistic and historical value, these works are often neglected and replaced with new solutions, frequently of far lesser artistic significance. The preservation of monumental art should become a priority in cultural policy, as it is an inseparable element of the cultural identity of Opole and the Opole region.

In recent years, efforts have been made to protect the remaining works, as exemplified by the renovation and inclusion in the monument register of two murals by Krystyna Wiejak in the University Clinical Hospital in Opole. Cultural institutions and heritage protection organizations must find a balance between contemporary urban development and the preservation of the authentic historical landscape. A systematic approach to preserving the artistic, historical, and social value of monumental works is crucial to preventing their further degradation. The protection of Opole's heritage should not be limited to isolated actions, but should instead be part of a long-term strategy that integrates the past with modernity and strengthens local cultural identity.

References

- 1 Journal of Laws 1945 No. 51, Item 295, Decree of November 13, 1945, on the Administration of the Recovered Territories 1945. [Online]. Available: <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19450510295/O/D19450295.pdf>. [Access date: 15.02.2025].
2. Ordinance of the Minister of Culture and Art of December 23, 1949, on the Establishment of a State-Owned Enterprise under the Name: State Enterprise for Decorative 1950. [Online]. Available: <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WMP19500120124/O/M19500124.pdf>. [Access date: 14.02.2025].
3. Toniak E., The State Enterprise Workshops of Fine Art as a Narrative about the Polish Republic, 2019. [Online]. Available: https://www.academia.edu/113246004/Przedsi%C4%99biorstwo_Pa%C5%84stwowe_Pracownie_Sztuk_Plastycznych_jako_narracja_o_PRL. [Access date: 14.02.2025].
4. Gallery of Contemporary Art, Artist, Władysław Początek 1910–1988, catalog. Gallery of Contemporary Art in Opole, 1992.
5. Zapotoczny P., Gazeta Wyborcza, 2020. [Online]. Available:

<https://opole.wyborcza.pl/opole/7,35086,25697465,stworzyl-malowidla-na-opolskich-dworcach-i-ozdobil-hale-ofam-y.html>. [Access date: 14.02.2025].

6. Materials from the family archives of Władysław Początek and Krystyna Wiejak, held by Futkowska

M., Opole 2025

Леонід НАГІРНЯК

*Доцент кафедри художньої кераміки, дерева, скульптури і металу
Київської державної академії декоративно-
прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука,
(м. Київ, Україна)*

Катерина НАГІРНЯК

*Старший викладач кафедри графічного дизайну
Київської державної академії декоративно-
прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука,
(м. Київ, Україна)*

ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙНИХ ТА ІНТЕГРАЦІЯ СУЧАСНИХ ТЕХНІК У ПРОЦЕС НАВЧАННЯ В ХУДОЖНІЙ КЕРАМІЦІ

Анотація. *Висвітлено важливість збереження традиційних технік художньої кераміки як культурної спадщини та їхньої інтеграції із сучасними технологіями задля розвитку мистецтва. Розглядаються інноваційні підходи, що відкривають нові можливості у створенні керамічних виробів. Акцент зроблено на методиках навчання, які поєднують модульну структуру, практичні заняття із сучасними технологіями та міждисциплінарні підходи. Важливе значення надається гармонійному поєднанню традицій і новаторських рішень, що сприяє формуванню у студентів творчого підходу та професійних навичок. Поєднання традиційного і сучасного забезпечує збереження культурної спадщини та відкриває нові перспективи для мистецької освіти і творчості.*

Ключові слова: *традиційні техніки кераміки; сучасні техніки кераміки; художня кераміка; навчальний процес.*

Leonid NAHIRNYAK

*Associate Professor, Department of Artistic Ceramics, Wood, Sculpture, and Metal
Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design
(Kyiv, Ukraine)*

Kateryna NAHIRNYAK

*Senior Lecturer, Department of Graphic Design
Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design
(Kyiv, Ukraine)*

PRESERVATION OF TRADITIONAL AND INTEGRATION OF MODERN TECHNIQUES IN THE LEARNING PROCESS IN ART CERAMICS

Annotation. *The work highlights the importance of preserving traditional techniques of artistic ceramics as a cultural heritage and their integration with modern technologies for the development of art. Innovative approaches are considered that open up new opportunities in the creation of ceramic products. The emphasis is on teaching methods that combine a modular structure, practical classes with modern technologies and interdisciplinary approaches. Important importance is attached to the harmonious combination of traditions and innovative solutions, which contributes to the formation of a creative approach and professional skills in students. The combination of traditional and modern ensures the preservation of cultural heritage and opens up new prospects for art education and creativity.*

Keywords: *traditional ceramic techniques; modern ceramic techniques; artistic ceramics; educational process.*

У сучасному світі традиційні техніки художньої кераміки є культурною спадщиною, яка може бути втрачена без належної уваги. Водночас інтеграція сучасних технологій до процесу навчання відкриває нові можливості для збереження та розвитку керамічного мистецтва.

Мета нашого дослідження – пошук балансу між традиціями та інноваціями для ефективного навчання молодого покоління керамістів. У художній кераміці існує багато традиційних технік, які століттями використовувалися майстрами й залишаються популярними й нині, зберігаючи багатовікову історичну спадщину. Вони відображають культурну ідентичність регіону, передаючи унікальні способи роботи з керамічними матеріалами. Вивчення традиційних технік є ключовим етапом у розвитку сучасних керамістів, оскільки це забезпечує фундамент для творчості та експериментів. Традиційні методи, такі як робота на гончарному крузі, ручне ліплення, техніка шликерного лиття, ангобний розпис та інші допомагають опанувати основи роботи з глиною, зрозуміти її властивості та можливості. Володіння цими навичками допомагає студентам розвинути чутливість до матеріалу та сформуванню розуміння його структури.

Для молодих митців важливо також вивчати історичний і культурний контекст цих технік, оскільки вони є відображенням регіональної художньої спадщини. Це відкриває для сучасних керамістів джерело натхнення для створення власних робіт, які поєднують автентичність із сучасним баченням. Водночас сучасні техніки стають потужним каталізатором для інновацій у керамічному мистецтві, відкриваючи нові горизонти для митців. Нові матеріали з поліпшеними властивостями, вдосконалені технології формування та декорування керамічних творів, екологічно чисті матеріали, які знижують негативний вплив на довкілля, стають усе актуальнішими в сучасному мистецтві художньої кераміки.

З'являються нові техніки формування керамічних виробів. На зміну механічному гончарному колу прийшли гончарні кола з електричними приводами, з'явились 3D-моделювання і 3D-формування керамічних виробів. Цифровий друк на керамічних матеріалах також розширив художні можливості

вдосконалення творів, а нові керамічні матеріали із застосуванням експериментальних добавок дають змогу створювати вироби зі значно поліпшеними характеристиками, такими як підвищена міцність, термостійкість або естетична унікальність. Інновації у сфері глазурування надають можливість створення покриттів із незвичними фактурами, кольорами чи навіть інтерактивними властивостями, як-от зміна кольору залежно від температури.

Для успішного поєднання традицій та новаторських рішень у навчальному процесі важливо розробити методики викладання, які сприятимуть гармонійному опануванню студентами як фундаментальних технік, так і сучасних інновацій. Модульний підхід до навчання передбачає структурування програми на окремі блоки. Спочатку студенти оволодівають базовими традиційними техніками, як-от робота на гончарному крузі, ручне ліплення чи формування за гіпсовими формами. Наступні модулі вводять у навчання сучасні технології, такі як 3D-друк, формування виробів із пластів та сучасні методи глазурування. Це дає змогу поступово розвивати майстерність, не перевантажуючи студентів новою інформацією. Практичні заняття з використанням сучасних технологій, майстер-класи із залученням професійних митців, які працюють з інноваційними техніками, або проведення лабораторних занять із використанням сучасного обладнання чи матеріалів допоможуть студентам отримати безпосередній досвід і зрозуміти переваги новітніх підходів у контексті власної творчості.

Включення міждисциплінарних підходів з інтеграцією знань із суміжних галузей, таких як матеріалознавство (розробка нових глазурей), дизайн (інноваційні форми) та культурологія (дослідження історичного контексту традицій) розширяють світогляд студентів і сприяють розвитку їхньої адаптивності в умовах динамічного мистецького середовища. Зворотний зв'язок і критичний аналіз у вигляді регулярного обговорення створених робіт із викладачами й однокурсниками допомагає визначати сильні сторони та напрями для поліпшення, формуючи здатність критично оцінювати як свої роботи, так і роботи інших. Такі підходи формують у студентів навички, що допомагають їм не лише успішно опановувати ремесло, а й відкривати нові обрії для творчості, використовуючи як історичну спадщину, так і сучасні можливості.

Висновок. Поєднання традиційного та сучасного в художній кераміці сприяє збереженню культурної спадщини і розвитку креативності. Необхідно постійно оновлювати методики навчання для підготовки конкурентоспроможних фахівців.

Крістіна БОБОРИКІНА
Здобувач другого (магістерського)
рівня вищої освіти
факультету декоративно-прикладного мистецтва
Київської державної академії декоративно-
прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука,
(м. Київ, Україна)

ХУДОЖНЄ ОСМИСЛЕННЯ СТАНУ САМОТНОСТІ ПІД ЧАС РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ 2014–2025 РОКІВ У МОНУМЕНТАЛЬНОМУ ТА СТАНКОВОМУ МИСТЕЦТВІ

Анотація. Розглядається художнє осмислення стану самотності в умовах російсько-української війни (2014–2025) у монументальному та станковому мистецтві. Аналізуються особливості візуального вираження емоційної ізоляції, втрати зв'язків і внутрішнього відчуження через образні засоби живопису, графіки, скульптури та інсталяцій. Розкривається роль мистецтва як засобу комунікації та осмислення воєнного досвіду. Окрему увагу приділено аналізу конкретних художніх творів, їхніх авторських інтерпретацій та суспільного сприйняття.

Ключові слова: самотність; війна; мистецтво; монументальне мистецтво; станкове мистецтво; емоційна ізоляція.

Kristina BOBORYKINA
Master's Degree Student
Faculty of Decorative and Applied Arts
Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy
of Decorative and Applied Arts and Design
(Kyiv, Ukraine)

ARTISTIC CONCEPTION OF THE STATE OF LONELINESS DURING THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR OF 2014–2025 IN MONUMENTAL AND EASEL ART

Annotation. The article examines the artistic comprehension of the state of loneliness during the Russian-Ukrainian war (2014–2025) in monumental and easel art. The features of the visual expression of emotional isolation, loss of connections and internal alienation through the figurative means of painting, graphics, sculpture and installations are analyzed. The role of art as a means of communication and comprehension of the war experience is revealed. Special attention is paid to the analysis of specific works of art, their author's interpretations and public perception.

Keywords: loneliness; war; art; monumental art; easel art; emotional isolation.

Російсько-українська війна, що триває з 2014 року, залишила значний відбиток на українському суспільстві, вплинувши на культурні процеси та мистецтво. Одним із найглибших наслідків війни є самотність як психологічний та соціальний феномен, що проявляється в різних аспектах життя. Мистецтво є важливим засобом осмислення цього стану та комунікації воєнного досвіду. Вивчення того, як художники відображають самотність у своїх творах, допомагає не лише краще зрозуміти суспільні трансформації, а й розширити знання про роль мистецтва в переживанні травми та збереженні історичної пам'яті.

Тема художнього осмислення війни активно досліджується в наукових колах. Дослідники звертають увагу на символіку та візуальні коди, що використовуються в мистецтві воєнного часу. Наприклад, праці М. Петрушкевич, присвячені культурній пам'яті та візуальним образам російсько-української війни, підкреслюють роль емоційного впливу творів на глядача [1]. У дослідженнях М. Бистої аналізується специфіка муралів, створених у воєнний період. Зокрема, її публіцистична праця «Мурали в сучасному міському просторі», що аналізує питання звільнення українського творчого простору, а отже, і свідомості населення від колоніальних російських символів та знаків і наповнення їх власними, автентичними. Автор зазначає, що мотиви порожнечі, розірваних зв'язків та емоційного вакууму є характерними для робіт, створених в умовах воєнного конфлікту [2, с. 22]. У дослідженні феномену самотності в мистецтві воєнного періоду варто підкреслити, що ця тема набуває особливої глибини через психологічний тиск, спричинений воєнним конфліктом, який впливає на творчість сучасних українських митців. Однак тема самотності як ключового мотиву в мистецтві цього періоду досі вивчена недостатньо, що зумовлює актуальність нашого дослідження.

Метою статті є аналіз художніх творів та наукових публікацій, які відображають та вивчають самотність у контексті війни, та виявлення основних візуальних і концептуальних підходів до її осмислення.

Дослідниця С. Чучук розглядає мурали як твори вуличного мистецтва, що покликані справляти емоційно-психологічний вплив на громадськість та посідають визначне місце в міському середовищі країни [3]. Українське мистецтво муралів, що сформувалося під впливом західних мистецьких традицій, є відносно молодим явищем. На відміну від країн Америки та Європи, де розвиток мураларту тривав із 1930-х до 2000-х років, в Україні його активне становлення розпочалося лише в 2014–2016 роках. Вирішальним поштовхом стало агітаційне мистецтво, яке виникло під час подій Євромайдану. Мурали, створені в період Революції гідності та на початку російсько-української війни (з 2014 року), відображали переважно наслідки цих драматичних подій, ушановували національних героїв та жертв війни.

Монументальне мистецтво, зокрема мурали, меморіали та скульптури, активно відображає тему самотності, яка стає одним із ключових символів воєнного періоду. Художники часто звертаються до образів самотніх фігур,

символічної ізоляції та акцентують увагу на порожньому просторі як метафорі втрати й відчуження. Яскравим прикладом може слугувати мурал «Відсутній», створений українськими художниками з творчої групи «Innerfields» у Берліні (рис. 1). На муралі зображено жінку в традиційній вишиванці, яка обіймає силует, схожий на чоловіка, але замість фізичного тіла його форму створює порожнеча, заповнена кольором фону. У спині силуета видно стрілу, що символічно підкреслює рану або трагічну загибель. Цей художній прийом акцентує увагу на невидимості, зникненні та відчутті покинутості. Мурал можна інтерпретувати як глибоке відображення теми самотності під час війни. Жінка, яка обіймає порожній силует, символізує переживання людей, що втратили своїх близьких унаслідок воєнних дій. Порожнеча в обрисах фігури передає ідею відсутності, емоційної порожнечі та болю, спричиненого втратами. Стріла в спині натякає на раптовість і невідворотність загибелі чоловіка, що підсилює драматизм зображення. Як зазначає авторка статті на інтернет ресурсі «Вечірній Київ» Ольга Скотнікова, «зображення на стіні багатоповерхівки у столиці Німеччини не потребує коментарів чи перекладу – воно зрозуміле кожній людській душі» [4].



Рис. 1. Мурал «Відсутній», м. Берлін. 2022.

Ще одним відомим прикладом робіт, створених під час трагічних подій 2022 року, є розташований у місті Ірпінь мурал відомого стритартхудожника Бенксі (рис. 2). На темній обгорілій стіні зі слідами обстрілів зображено дівчину, яка стоїть у витонченій позі, ніби виконує акробатичний трюк зі стрічкою. Однак це граціозне та легке зображення контрастує з руїнами, серед яких воно розташоване: стіна пробита, навколо – сліди руйнувань і вибухів. Цей мурал символізує стійкість, протиставлення крихкості та сили, а також боротьбу за збереження людяності й краси навіть у найжорстокіших умовах. Він має глибокий зв'язок із темою самотності в умовах війни: дівчина, оточена порожнечою та зруйнованим простором, постає як символ

людини, яка залишилася сам на сам із жорстокою реальністю війни. Незважаючи на хаос довкола, її рух передає надію, боротьбу та спробу зберегти внутрішній світ і мрії.



Рис. 2. Бенксі. Мурал «Без назви». м. Ірпінь. 2022.

Меморіальні комплекси також підсилюють це відчуття самотності і непоправної втрати через мінімалістичні форми, відсутність зайвих декоративних деталей і домінування простору, що символізує порожнечу. Таким чином, монументальне мистецтво воєнного часу не лише фіксує історичну пам'ять, а й передає глибокі психологічні переживання самотності, притаманні суспільству в період війни.

Станкове мистецтво під час російсько-української війни відіграє важливу роль у відображенні складної реальності воєнного часу та емоційного стану людей. Воно стало одним із потужних засобів фіксації історичних подій, вираження колективної травми, скорботи, спротиву та надії. Художники використовують станковий живопис і графіку для створення робіт, які передають наслідки війни, зображують жахи бойових дій, але водночас акцентують увагу на темах стійкості, свободи і боротьби за власну ідентичність.

Прикладом сучасного мистецького погляду на воєнні події є роботи молодої художниці Лізи Жданової. На картині під назвою «Автопортрет» (рис. 3) художниця зобразила себе лежачою в труні, що підкреслює тему смерті, самотності й неминучості в умовах війни. Вибір такої автопортретної інтерпретації є надзвичайно потужним символічним жестом, який відображає відчуття власної вразливості перед обличчям війни. Лежачи в труні, художниця ніби фіксує власну смерть як метафоричну реакцію на руйнівні наслідки воєнних дій: загибель і втрату ідентичності, які переживає кожен громадянин країни під час воєнного конфлікту [5].



Рис. 3. Ліза Жданова. Автопортрет. 2023.

Ще однією роботою молодої художниці, яка є реакцією на сучасні події в Україні, є картина «Квіти до нелюба» (рис. 4). Як зазначає сама авторка, кожен українець нині бажає смерті ворогу, і саме в цьому контексті народилася робота «Квіти до нелюба». Вінок із пластикових квітів – чітке символічне послання, що виражає побажання найшвидшої смерті. Картина уособлює ідею національного спротиву тиранічним діям росії.



Висновки та перспективи подальших досліджень. Аналіз художніх творів, присвячених темі самотності у воєнний час, засвідчує, що мистецтво не лише документує історичні події, а й стає важливим засобом емоційного вираження та комунікації травматичного досвіду. Подальші дослідження можуть включати детальніший аналіз регіональних особливостей мистецтва воєнного часу, а також вивчення впливу цих творів на колективну пам'ять та психологічну реабілітацію суспільства.

Література

1. Петрушкевич М. Ідентичність українок: візуальні образи російсько-української війни 2022 року [Електронний ресурс] – URL: <https://eprints.oa.edu.ua/id/eprint/9049/1/The%20identity%20of%20Ukrainian%20women%20visual%20images%20of%20the%20russian-%20Ukraine%20war%20of%20the%20year%202022.pdf> – Назва з екрана (дата звернення: 17.03.2025).
2. Бистра М. О. Мурали в сучасному міському просторі (на прикладі Івано-Франківська). – Видавництво ФОП Кушнір Ю. В., 2014. – 191 с.
3. Чучук С. Стильові особливості інформаційного поля міст Івано-Франківської області в контексті розвитку культури середини ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01. Івано-Франківськ, 2021. – 200 с.
4. Скотнікова О. У Берліні створили мурал за мотивами одного зі стінописів у Дарницькому районі [Електронний ресурс] – URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/75883/> – Назва з екрана (дата звернення: 17.03.2025).
5. Мистецтво під час війни: художники про життя, роботу та творчість [Електронний ресурс] – URL: <https://harpersbazaar.com.ua/culture/art/mystetstvo-pid-chas-viyny-khudozhnyky-pro-zhyttya-robotu-ta-tvorchist/> – Назва з екрана (дата звернення: 18.03.2024).

Ксенія БРИКИМОВА

*Здобувач другого (магістерського)
рівня вищої освіти
факультету декоративно-прикладного мистецтва
Київської державної академії декоративно-
прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука,
(м. Київ, Україна)*

Володимир ХИЖИНСЬКИЙ

*Кандидат мистецтвознавства, доцент,
проректор з наукової та міжнародної діяльності
Київської державної академії декоративно-
прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука,
(м. Київ, Україна)*

АНАЛІЗ ФРАГМЕНТАРНИХ ЗНАХІДОК КЕРАМІЧНИХ ВИРОБІВ У РАЙОНІ НАЦІОНАЛЬНОГО ІСТОРИКО-АРХЕОЛОГІЧНОГО ЗАПОВІДНИКА «ОЛЬВІЯ»

***Анотація.** Дослідження фрагментарних знахідок, запропонованих у цьому матеріалі, є початковим і проводиться вперше. Розглядається технічна складова виготовлення і художній аспект виробів. Дослідницька робота полягає у встановленні художньої значущості керамічних фрагментів та приналежності знахідок до конкретної доби розвитку стародавнього міста Ольвія. Вивчається вплив Північного Причорномор'я на художню складову ремісничих керамічних творів Ольвійського полісу. Після дослідження й апробації ці матеріали та археологічні знахідки буде передано до Чугуївського краєзнавчого музею Харківської області для поповнення колекції фонду.*

***Ключові слова:** аналіз; фрагментарні знахідки; Північне Причорномор'я; керамічні вироби; амфора.*

Ksenia BRYKIMOVA

*Of the second (master's) level of higher education
at the Faculty of Decorative and Applied Arts
Mykhailo Boychuk Kyiv State Academy
of Decorative Applied Arts and Design,
(Kyiv, Ukraine)*

Volodymyr KHYZHYN'SKYI

*Candidate in Art History, Associate Professor,
Vice-Rector for Scientific and International Activities
Mykhailo Boychuk Kyiv State Academy*

ANALYSIS OF FRAGMENTAL FINDS OF CERAMIC ITEMS IN THE AREA OF THE NATIONAL HISTORICAL AND ARCHAEOLOGICAL RESERVE «OLVIA»

Annotation. *The study of fragmentary finds proposed in this material is initial and is being conducted for the first time. The technical component of production and the artistic aspect of the products are considered. The research work consists in establishing the artistic significance of the ceramic fragments and the affiliation of the finds to a specific period of the development of the ancient city of Olbia. The influence of the Northern Black Sea region on the artistic component of artisanal ceramic products of the Olbia polis. After research and testing, these materials and archaeological finds will be transferred to the Chuguiv Museum of Local Lore of the Kharkiv region to replenish the collection of the fund.*

Keywords: *analiz; frahmentarni znakhidky; Pivnichne Prychornomor'ya; keramichni vyroby; amfora.*

Керамічні знахідки, представлені в цій статті, були виявлені випадково у 2018 році в районі Національного історико-археологічного заповідника «Ольвія» (с. Парутине Очаківського району Миколаївської обл.) і є археологічним надбанням української культури.

Важливим завданням сьогодення України є збереження культурної спадщини, вивчення обрядів, традицій, історії, встановлення витоків шляхом дослідження деталей, фрагментів.

За цією темою є багато археологічних досліджень. У своєму навчальному посібнику «Археологія України» І. С. Винокур та Д. Я. Телегін пишуть про заснування античних держав Північного Причорномор'я давньогрецькими колоністами у VII–V ст. до н. е. у зв'язку з нестачею земель у метрополії, їх перенаселенням і внаслідок цього вимушеною міграцією на українські землі. Грецькі переселенці прагнули бути економічно і політично незалежними від метрополії, тому намагались освоїти придатні землі для ведення сільського господарства. Автори описують масове керамічне виробництво, яке виникло у VI ст. до н. е. та подальший його розвиток в елліністичний період, а особливо в перші століття нової ери. Теоретична праця А. В. Буйських «Східногрецька та коринфська кераміка з Ольвії» (за матеріалами розкопок під керівництвом Л. М. Славіна) є описом смугастої кераміки, яка представлена закритими і відкритими формами великих одноручних глеків або дворучних столових амфор. У статті В. В. Крапівіної «Сіроглиняна кераміка Ольвії VI–IV ст. до н. е.» зазначається, що сіроглиняна кераміка належала до місцевого виробництва, повних аналогів якої не знаходили серед розписної та чорнолакової кераміки метрополії. Хоча невелика частина посудин була імітацією грецьких зразків.

Історія античного міста Ольвія (назва якого в перекладі з грецької означала «Щасливе») розпочалася в VI ст. до н. е. на місці з'єднання двох великих річок – Південного Бугу та Дніпра. Заснували його вихідці з грецького міста Мілет (розташоване на території сучасної Туреччини). Ольвія існувала до межі IV ст. Протягом усієї історії була тісно пов'язана з античним світом, племенами скіфів, які оточували її, а потім із сарматами та черняхівськими племенами. Тричі припиняла своє існування і двічі відроджувалась. Нині старовинне античне місто в руїнах. Але шар землі і води заховав під собою скарби мистецтва, які є цінним матеріалом для дослідження мистецтвознавчої України.

Зупинимося детальніше на результатах дослідження, які включають опис фрагментів, початковий художній аналіз і пошук спільних рис деяких фрагментів з існуючими матеріалами археологічних досліджень.



Рис. 1, 1.1. Фрагмент горлечка із зовнішньої і внутрішньої сторін.

У внутрішньому фрагменті горлечка виробу можемо побачити застосовану джгутову техніку виробництва. Зовнішня сторона горлечка відшліфована, на ній простежується декор технікою ритуння у вигляді тонкої лінії у верхній частині під обідком та у нижній частині, де лінія не є суцільною.



Рис. 2, 2.1. Фрагмент стінок посудини з внутрішньої і зовнішньої сторін.

Внутрішня частина стінок керамічного фрагмента засвідчує невеликий об'єм посудини. Вгорі середини фрагмента зовнішньої сторони видно місце приєднання ручки до виробу, яке становить 4, 5 см. Товщина стінок самого фрагмента – 7 мм. Виріб був виконаний у джгутовій техніці, з добре зашліфованою зовнішньою стороною. Під час формування виробу використана червона глина. Фрагмент має білий наліт, який утворився в результаті впливу вологи.



Рис. 3, 3.1. Фрагмент ручки посудини в сколі із зовнішньої і внутрішньої сторін.

Ручка виробу була створена з червоної глини. Фрагмент демонструє ручну техніку витягування. Цією технікою гончарі користуються і нині.



Рис. 4, 4.1. Денце амфори з району Національного історико-археологічного заповідника «Ольвія».

Амфора – глиняна «посудина (для вина, олії та ін.) яйцеподібної форми з двома вертикальними ручками, широко вживана в античному світі і Київській Русі» [4]. Вважається, що амфори використовувалися для зберігання та перевезення олії, вина, зерна ще греками та римлянами та були своєрідною мірою об'єму. Для полісу Ольвії в більшості випадків притаманне використання амфор у ролі поховального реквізиту, а також під час проведення похоронної процедури і подальшої тризни. Найпоширенішими грецькими центрами, які вели торгівлю з Ольвією в плані похоронної тари, були Хіос, Самос, Аттіка, Клазомени, Лесбос. У пізньокласичну епоху амфори використовувалися для облаштування поховальних споруд (кромлехи, заклади підбоїв), для цього використовувались амфори Хіоса, Гераклеї Понтійської, Фасоса [3, с. 20].

На фрагменті нижньої ольвійської частини амфори видно технічну особливість джгутової техніки виконання. Виріб був створений із червоної глини. На сколі простежується рівний відбиток тонкого гострого предмета колоподібного діаметра. Тому можна зробити висновок, що амфора могла мати функцію ритуального бою як підкладу в захоронення. Бо скол пройшов саме в місці руху відбитка тонкого предмета колоподібного діаметра.



Рис. 5, 5.1. Чернолаковый фрагмент із зовнішньої і внутрішньої сторін.

Чернолаковый фрагмент керамічного виробу дуже тонкий – товщиною 2 мм, що свідчить про витонченість і легкість форми. Верхня частина є бортом виробу, 141от еж покрита лаком. На внутрішній частині виробу є блискучі домішки золотистого кольору у внутрішньому складі глини, що свідчить про ймовірність імпорту південноіонійської керамічної продукції з Грецького полісу – із центром виробництва в Мілеті, глина якого, як пише А. В. Буйських, мала у своєму складі численні золотисті домішки [1, с. 6].



Рис. 6, 6.1. Фрагмент з розписом із зовнішньої і внутрішньої сторін.

Фрагмент зовнішньої частини з розписом білого кольору дуже цікавий, бо не має ознак кольорового покриття на тлі, він схожий на білий ангоб чи лак. Широка лінія вгорі, дві хвилясті лінії (на нижній хвилястій лінії є три білих кола, які нагадують молодий місяць), під ними ще одна тонка лінія. Всі разом складають візерунок. Товщина виробу – від 1,3 до 1,5 см. На внутрішній частині фрагмента простежується задимлення виробу.

Аналізуючи теоретичну працю А. В. Буйських «Східногрецька та коринфська кераміка з Ольвії» (за матеріалами розкопок під керівництвом Л.М. Славіна), в якій автор описує смугасту кераміку, що представлена закритими і відкритими формами великих одноручних глеків або дворучних столових амфор, по горлу яких проходила стрічка хвилястого орнаменту, зазначимо також, що типологічно до цієї ж групи відносять і столові амфори або глеки з ребром на горлі, декоровані крапками лаку і білої фарби під горлом та смугами на перехваті тулуба. Посудини були досить популярними і використовувалися від кінця VI до початку V ст. до н. е. У центральній частині тулуба, в місці перехвату проходили смуги різної товщини, часто з використанням пурпуру та білої фарби. В результаті однорідності ознак декорування можемо зробити висновок, що фрагмент із розписом належить саме до смугастої кераміки VI – початку V ст. до н. е.



Рис. 7, 7.1, 7.2, 7.3. Фрагменти чорнолакової, червонолакової, сіроглиняної кераміки.

У фрагменті на рис. 7 використана червона глина, є червоний лак із чорною смужкою внизу. На другому з представлених фрагментів (рис. 7.1) є п'ять тонких рисок, схожих на техніку декорування ритування, під якими простежується колір червоної глини. Зворотня сторона цього фрагмента (рис. 8.2) має дрібний ліплений візерунок у вигляді двох ком (зверху вниз і знизу горизонтально). Візерунок був покритий широкою лінією лаку, хоч на малюнку лак був стертий. Це свідчить про витонченість декорування і чергування в покритті лакованих та нелакованих елементів. Товщина виробу – від 0,5 до 0,7 мм. На третьому фрагменті зверху (рис. 7.2) є лінія, зроблена ритуванням товщиною 2 мм як оздоблювальний елемент. Виріб був покритий зверху чорним лаком.

У результаті аналізу лакового покриття зовнішніх фрагментів посудин маємо змогу віднести їх до червонолакової та чорнолакової кераміки. Бо мають на собі чорний і червоні кольори поливи чи лаку.



Рис. 8. Зворотні сторони фрагментів.

Четвертий фрагмент (рис. 7.3) із двох сторін покритий чорним лаком. Має ширину 0,7 мм. Створений із сірої глини. У статті В. В. Крапівіної «Сіроглиняна кераміка Ольвії VI–IV ст. до н. е.» зазначається, що сіроглиняна кераміка належить до місцевого виробництва, повних аналогів якої не знаходили серед розписної та чорнолакової кераміки метрополії, хоча невелика частина посудин імітувала грецькі зразки. Традиційно основними формами сіроглиняної кераміки вважаються глечики, ойнохої, миски різних типів, рідше зустрічалися кубки, горщики, кратери, диноси, кришки, фруктоvníці, килики, світильники, дуже рідко знаходили рибні блюда, канфари, лекіфи, гуттуси та ін. Знайдений фрагмент дуже малий для встановлення форми посуду.



Рис. 9, 9.1. Фрагменти з червоним та чорнолаковим покриттям зі смугастим декоруванням.

У першому фрагментарному зразку з червоної глини (рис. 9) простежується візерунок у вигляді об'ємної лінії теракотового кольору, шириною 4 мм, покритий червоним лаком. Товщина виробу – 4–6 мм.

На другому зразку (рис. 9.1) теракотова лінія, зроблена ритуванням товщиною 3 мм на чорнолаковому тлі. Фрагмент був створений із червоної глини. Ймовірно, це могла бути кришка до глечика, бо є заокругленість верхнього краю до низу зовнішньої частини.



Рис. 10, 10.1. Зовнішня сторона фрагментів.

Висновки. Під час дослідження фрагментарних керамічних знахідок нами вивчалась історія виникнення стародавнього міста Ольвія, були проаналізовані матеріали археологічних розкопок Л. М. Славіна, В. В. Крапівіної, І. С. Винокура, Д. Я. Телегіна, А. В. Буйських. У результаті вдалося зробити початковий художній аналіз технічної складової виготовлення, встановити прийоми декорування та використані різновиди глини, різновиди розпису керамічних фрагментів та віднайти фрагменти візерунків. Щодо деяких фрагментів вдалося провести паралелі до періодів створення за схожістю ознак.

У перспективі можуть проводитись археологічні аналізи знахідок, спектральний аналіз хімічного складу чорнолакового, червонолакового покриттів, білого лаку, вуглецевий аналіз, що дасть змогу об'єктивно встановити вік керамічних знахідок.

Література

1. Буйських А. В. Східногрецька та коринфська кераміка з Ольвії (за матеріалами розкопок під керівництвом Л. М. Славіна). URL: [file:///C:/Users/ksuhy/OneDrive/Desktop/Skhidnohretska ta korynfska keramika z Olvii.pdf](file:///C:/Users/ksuhy/OneDrive/Desktop/Skhidnohretska%20ta%20korynfska%20keramika%20z%20Olvii.pdf)
2. Винокур І. С., Телегін Д. Я. Археологія України: навч. посібник. – К. : Вища школа, 1994. – 318 с. : іл.
3. Снитко І. О. Амфори із сільських некрополів Ольвійського полісу 6–3 ст. до н. е: центри виробництва, сакрально-ритуальний аспект. *Археологія*. – 2016. – № 1. – С. 19–32.
4. Словник української мови. Амфора. URL: <https://slovnyk.ua/index.php?swrd=%D0%B0%D0%BC%D1%84%D0%BE%D1%8>

0%D0%B0.

5. Крапівіна В. В. Сіроглиняна кераміка Ольвії VI–IV ст. до н. е.
Археологія. – 2007. – № 1. – С. 98–106.

Катерина ЗІНЧЕНКО

*Здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
факультету декоративно-прикладного мистецтва
Київської державної академії декоративно-
прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука
(м. Київ, Україна)*

Роман ПЕТРУК

*Заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри монументального і
станкового живопису
Київської державної академії декоративно-
прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука
(м. Київ, Україна)*

ІКОНА БЛАГОВІЩЕННЯ В СУЧАСНОМУ ІКОНОПИСІ

Анотація. Дослідження присвячено створенню ікони Благовіщення в сучасному іконописі як феномену, що відображає діалог між традиційним сакральним мистецтвом і сучасними художніми практиками. У світі, де мистецтво зазнає значного впливу цифрових технологій, глобалізації та культурних трансформацій, сакральний живопис не втрачає своєї ролі важливого засобу духовної комунікації, а навпаки, адаптується до нових умов, зберігаючи зв'язок із багатовіковою традицією. Ікона Благовіщення, один із центральних образів християнської іконографії, що символізує момент божественного одкровення та початок спасіння людства, продовжує надихати митців на пошук нових художніх рішень. Ці рішення гармонійно поєднують класичні канони – сталі композиційні схеми, символіку кольорів і жестів – з інноваційними підходами, такими як експерименти з матеріалами, формами і технологіями. Актуальність теми зумовлена необхідністю осмислення еволюції сакрального образу під впливом сучасних мистецьких тенденцій, а також пошуку балансу між збереженням духовної глибини ікони та її адаптацією до виразних засобів початку XXI століття.

Ключові слова: ікона Благовіщення; сучасна іконографія; сакральне мистецтво; сучасні художні практики; цифрові технології; глобалізація; культурні трансформації; художні рішення; класичні канони; експерименти з матеріалами; початок XXI століття.

Kateryna ZINCHENKO

*Master's Degree Student
Faculty of Decorative and Applied Arts
Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative*

*and Applied Arts and Design
(Kyiv, Ukraine)*

Roman PETRUK

*Honored Artist of Ukraine, Professor, Department of Monumental
and Easel Painting Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative
and Applied Arts and Design
(Kyiv, Ukraine)*

THE ANNUNCIATION ICON IN CONTEMPORARY ICONOGRAPHY

Annotation. *The research is dedicated to the creation of the Annunciation icon in contemporary iconography as a phenomenon reflecting the dialogue between traditional sacred art and modern artistic practices. In a world where art is significantly influenced by digital technologies, globalization, and cultural transformations, sacred painting retains its role as an important means of spiritual communication. On the contrary, it adapts to new conditions while preserving its connection to a centuries-old tradition. The Annunciation icon, one of the central images of Christian iconography, symbolizing the moment of divine revelation and the beginning of humanity's salvation, continues to inspire artists to search for new artistic solutions. These solutions harmoniously combine classical canons – established compositional schemes, color symbolism, and gestures – with innovative approaches such as experiments with materials, forms, and technologies. The relevance of the topic is determined by the need to understand the evolution of the sacred image under the influence of contemporary artistic trends, as well as the search for a balance between preserving the spiritual depth of the icon and its adaptation to the expressive means of the early 21st century.*

Keywords: *Annunciation icon; contemporary iconography; sacred art; modern artistic practices; digital technologies; globalization; cultural transformations; artistic solutions; classical canons; material experiments; early 21st century.*

Сучасний іконопис, активно взаємодіючи з традиційними формами сакрального мистецтва, пропонує нове прочитання ікони Благовіщення через переосмислення композиційних принципів, колірної палітри та матеріальної бази. Особливу увагу привертають експерименти з новими техніками: від використання акрилу, емалі та цифрових інструментів – до інтеграції абстрактних і мінімалістичних форм, які допомагають митцям підкреслити емоційність і духовний зміст образу. Водночас іконописці взаємодіють із сучасною культурою, відображаючи в іконі Благовіщення актуальні для сьогодення теми: надію, діалог між людиною і божественним, внутрішнє оновлення. Дослідження цієї теми дає змогу простежити, як іконопис адаптується до нових мистецьких і соціальних реалій, залишаючись не лише релігійним артефактом, а й живим художнім явищем. У центрі аналізу – питання збереження автентичної духовної сутності ікони в умовах

інноваційних трансформацій, що відкриває перспективи для глибшого розуміння ролі сакрального мистецтва в сучасному світі.

Постановка проблеми та її актуальність. Ікона Благовіщення посідає особливе місце в християнському мистецтві, оскільки відображає один із ключових моментів Священної історії – звістку Архангела Гавриїла Діві Марії про народження Спасителя. Цей сюжет, описаний у Євангелії від Луки [1.Лк. 1:26-39], є не лише богословською основою для іконографії, а й джерелом натхнення для художників різних епох. Упродовж століть зображення Благовіщення формувалося згідно з канонічними принципами, закладеними у візантійській та давньоруській традиціях, де кожен елемент – від жестів персонажів до колірної гами – мав глибоке символічне й духовне значення. Водночас у сучасному іконописі цей сюжет набуває нових форм, які поєднують усталені канони з авторським переосмисленням, що робить його актуальним об'єктом дослідження в контексті еволюції сакрального мистецтва.

Проблема дослідження полягає у визначенні межі між збереженням традиційної іконографічної спадщини та її адаптацією до сучасних художніх і духовних реалій. Актуальність цієї теми зумовлена кількома чинниками: по-перше, іконопис як форма сакрального мистецтва не втрачає своєї значущості на початку XXI століття, залишаючись мостом між історичною традицією та сучасним світосприйняттям; по-друге, сучасні митці активно шукають нові засоби вираження, що дає змогу переосмислити Благовіщення як багатогранний символ: від божественного одкровення – до екзистенційного діалогу людини з вищими силами. У цьому контексті аналіз сучасних інтерпретацій ікони Благовіщення дає змогу простежити, як традиція адаптується до викликів часу, зберігаючи свою духовну сутність.

Досліджуючи особливості канонічного відображення сюжету Благовіщення в іконописі, можна виявити сталі композиційні схеми, символічне трактування простору й жестів персонажів, а також богословське значення колірної гами та світла, які разом формують глибокий духовний зміст цього образу. Класична композиція ікони Благовіщення включає дві головні фігури – Архангела Гавриїла та Діву Марію – і будується на їхньому діалозі, який символізує зустріч небесного і земного. Архангел Гавриїл зображений у русі, що підкреслює динаміку його послання та його божественну природу; його крила, лілія в руках чи променисте сяйво навколо голови вказують на небесне походження звістки [4, с. 177–180]. Діва Марія, навпаки, часто постає у статичній позі – сидить або стоїть, іноді із сувоєм чи книгою в руках, що відсилає до пророцтва Ісаї [1.Іс. 7:14] і підкреслює її зв'язок із Писанням. [Розкритий жест рук Марії символізує її смирення, покірність і добровільне прийняття волі Божої, тоді як небесне світло чи образ голуба, що з'являється в окремих ізводах, уособлює присутність Святого Духа]. Простір ікони, зазвичай зображений у зворотній перспективі, спрямовує увагу глядача до духовного центру композиції, а символіка кольорів – золото як божественне сяйво, синій як чистота, червоний як любов і життя – підсилює богословський наратив.

Опис явлення ангела Господнього Діві Марії присутній лише в Євангелії

від Луки [1.Лк. 1:26-39], що робить цей текст єдиною канонічною основою для іконографії Благовіщення. Проте багатство її зображень зумовлене впливом апокрифічних джерел, таких як Протоевангеліє Якова, які додали деталі до сюжету. На основі цього сформувалися три основні сюжети: «Благовіщення біля криниці» – цей варіант базується на апокрифічних текстах, де перша зустріч Марії з Архангелом відбувається біля джерела води, що символізує чистоту й оновлення; «Благовіщення з рукоділлям» – тут Марія зображена за прядінням або тканням, що підкреслює її дівочу працю та покірність; «Благовіщення з книгою» – Марія читає Писання, зокрема пророцтво Ісаї про народження Месії, що акцентує її духовну підготовленість до прийняття божественного задуму. Ці сюжети, хоч і мають апокрифічне походження, зберігають головний акцент на діалозі між Марією та Гавриїлом, який є серцевиною ікони [2, с. 177–180].

У сучасному іконописі сюжет Благовіщення зазнає значних трансформацій. Спостерігається використання нових матеріалів – акрилу, емалі, металевих вставок, мінеральних пігментів, сусального золота – та експерименти з фактурою поверхонь, такими як гравірування чи змішані техніки. Наприклад, замість традиційного левкасу митці можуть використовувати дерево з різьбленням або скло, що додає іконі об'ємності й сучасного звучання. Зростає популярність цифрового іконопису, який застосовується не лише для створення ескізів чи навчання, а й для друку ікон на спеціальних основах, відкриваючи нові можливості для їх поширення. Водночас сучасні художники зберігають глибину ікон, переосмислюючи стилістику: геометризація форм і абстраговане тло надають композиції лаконічності, а акцент на експресивності та емоційності образів – Марії, що замислено слухає, чи Гавриїла, що стрімко наближається, – додає людського виміру до сакрального сюжету.

Ще однією помітною тенденцією є використання локальних кольорів і мінімалістичних форм, що концентрує увагу на духовному змісті, а не на декоративних деталях [3, с. 45–58]. Сучасні митці також інтерпретують простір і перспективу, відходячи від традиційної зворотної перспективи до прямолінійної чи навіть абстрактної, що відображає вплив модернізму та постмодернізму. У своїх роботах вони інтегрують принципи абстрактного мистецтва, символічне поєднання кольорів (наприклад, контраст теплого і холодного для підкреслення діалогу небесного й земного) та новітні технології, такі як лазерне гравірування чи 3D-друк. Ці нововведення допомагають повному сприймати сакральні сюжети, роблячи їх ближчими до сучасного глядача, але водночас викликають питання про межі допустимого в іконописі як сакральному мистецтві.

Усе це свідчить про живий розвиток іконопису, що не лише зберігає свою актуальність у сучасному світі, а й адаптується до нових культурних і технологічних реалій. Ікона Благовіщення як один із найвиразніших прикладів такої еволюції демонструє, як традиція може співіснувати з новаторством, залишаючись потужним засобом духовного і художнього вираження.

Література

1. Біблія (Євангеліє від Луки, 1:26-39). – Київ : Українське біблійне товариство, 2011.
2. Іштван Іванчо. Ікона і літургія. – Львів : Свічадо, 2009.
3. Кравченко О. В. Сучасні тенденції в сакральному мистецтві: від традиції до експерименту // Мистецтвознавство України. – 2020. – № 15. – С. 45–58.
4. Овсійчук Володимир. Оповідь про ікону. – Львів : Інститут народознавства, 2000.
5. Яковенко Н. М. Українська ікона: історія і сучасність. – Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2015. – 256 с.

Олена КОМПАНИЕЦЬ

*Здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
факультету декоративно-прикладного мистецтва
Київської державної академії декоративно-
прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука
(м. Київ, Україна)*

Роман ПЕТРУК

*Заслужений діяч мистецтв України, доцент, професор кафедри
монументального і станкового живопису
Київської державної академії декоративно-
прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука
(м. Київ, Україна)*

САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

***Анотація.** Розглядається збереження традицій сакрального мистецтва та їхня адаптація до сучасного культурного простору. Досліджується вплив національної ідентичності та глобалізації на процес трансформації іконопису і храмового мистецтва в Україні від давнини до нинішнього часу.*

***Ключові слова:** сакральне мистецтво України; глобалізація; національна ідентичність; іконопис в Україні; храмове мистецтво України.*

Olena KOMPANIETS

*Master's Degree Student
Faculty of Decorative and Applied Arts
Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design
(Kyiv, Ukraine)*

Roman PETRUK

*Honored Artist of Ukraine, Associate Professor, Department of Monumental and
Easel Painting
Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design
(Kyiv, Ukraine)*

SACRED ART OF UKRAINE IN THE CONTEXT OF GLOBALIZATION AND NATIONAL IDENTITY

***Annotation.** The preservation of sacred art traditions and their adaptation to the modern cultural space are considered. Is studied of national identity and globalization on the transformation of icon painting and church art in Ukraine, from*

antiquity to the present, has been demonstrated.

Key words: *Ukrainian sacred art; globalization; national identity; icon painting in Ukraine; church art of Ukraine.*

Сакральне мистецтво України – невіддільна частина культурної спадщини, що формує духовний простір українців протягом століть. Однією з особливостей українського сакрального мистецтва є його глибокий зв'язок із візантійськими та бароковими традиціями, які поєднуються з народними мотивами. В іконописі та монументальних розписах простежується прагнення до гармонійного поєднання канонів і сучасних художніх рішень. Глобалізаційні процеси спричинили інтеграцію нових технологій і матеріалів у іконописі та храмовому мистецтві. Це надало можливості створювати унікальні сакральні простори та іконописні твори, які відповідають духовним запитам сучасного суспільства.

Водночас постає питання про збереження автентичності та ризику втрати національних мистецьких традицій. У цьому контексті важливу роль відіграють сучасні українські митці та дослідники, які прагнуть зберегти ідентичність через ретельне вивчення і відродження давніх традицій. Збереження традиційних цінностей у поєднанні з новітніми художніми підходами дає змогу зробити українське сакральне мистецтво пізнаваним у світовому масштабі, сприяє його популяризації в міжнародному культурному просторі. На перший погляд може здатися, що сакральне мистецтво уникає новації, проте історія світової культури демонструє безліч прикладів, коли ікони, храмові розписи відображали сучасні художні тенденції, унікальний стиль митця та світогляд людини своєї епохи.

Перші ікони на території України з'явилися з прийняттям християнства у 988 році й відтоді стали неодмінною складовою православної традиції. Процес їхнього створення поступово формувався під впливом різних культур і поширення християнського світу, а кожна історична доба вносила свої особливості в стиль і техніку іконопису. На той час майстри приділяли увагу символіці, канонічній композиції та використанню золота, яке підкреслювало божественність зображених постатей, стриманій кольоровій гамі з переважанням золотистих і коричневих відтінків. Використовували техніку яєчної темпері на дерев'яній дошці, як, наприклад, у «Вишгородській іконі Божої Матері» (XII століття). Нині вона під назвою «Володимирська» перебуває в Третьяковській галереї в Москві [3, с. 31–34].

Після монгольської навали Київ втрачає роль головного центру іконопису. Натомість у Галичині та на Волині іконопис набуває активного розвитку. Характерними особливостями цього періоду для ікон є: а) поступовий відхід від візантизму й прихильність до ренесансної культури; б) зображення народних елементів і теплої кольорової гами; в) просте декоративне вирішення. Зразком є старовинна ікона богородичного циклу XIII століття «Волинська Богородиця Одигітрія» [3, с. 35–42].

Період українського бароко (XVI–XVIII століття) сприяв активному

розвитку національного стилю іконопису. Відбувається послаблення релігійних обмежень, в іконах з'явилися елементи народного побуту: а) зображення образів з індивідуальними рисами, емоціями; б) динамічні композиції, багатообразні сцени, ікони з плоским тлом (золотим, тисненням, орнаментальним), з'являються ікони з пейзажним тлом: далекою плановістю або лінійною перспективою; в) поєднання релігійних і народних мотивів. Взірцем є козацька ікона «Покрова Пресвятої Богородиці» першої половини XVIII століття [1; 3, с. 43–84].

У XIX столітті іконопис набуває академічних рис: а) простежується натуралізм у трактуванні одягу й ликів; б) спостерігається зменшення декоративності, деталей. Прикладом є чудотворна ікона Печерської Богоматері з двома янголами та преподобними Антонієм і Теодосієм – фундаторами Печерського монастиря [3, с. 85–97].

Через радянську антирелігійну політику в 20–30-х роках XX століття іконопис зазнає значних утисків, повиліуються репресії проти духовенства, що призвело до занепаду іконописних шкіл. Багато українських художників, які змушені були покинути Батьківщину, сприяли відродженню іконопису за кордоном, проте він набував сучасних мистецьких ідей Заходу, зазнавав впливу модерних течій європейського мистецтва, прикладом чого є зокрема неовізантизм та сецесія. Характерним для ікон цього часу були: а) виразність кольору; б) ритміка площин і ліній. Це простежується в іконах Модеста Сосенка й Петра Холодного (молодшого). Після розпаду радянського союзу, в 90-х роках XX століття відроджується іконопис на території України [3; 4].

Сучасні іконописці подібно до своїх предків шанують традиції іконопису, водночас вносячи в нього власне творче бачення. Завдяки цьому сучасні ікони набувають унікальності та залишаються актуальними для нинішнього покоління. Майстри відображають у своїх роботах події та виклики сучасного світу, експериментують із техніками та художніми прийомами, додаючи абстрактні форми, геометричні композиції, сучасні колірні вирішення. Ікони сприймаються як витвори мистецтва, експонуються в галереях та стають об'єктами колекціонування. Таким чином, сучасний іконопис гармонійно поєднує давні традиції з новими художніми тенденціями, зберігаючи свою духовну цінність та водночас відкриваючи нові можливості для самовираження [4].

Храмове мистецтво зародилося ще в глибоку давнину разом із розвитком релігійних культів. В Україні його джерела сягають часів Русі, коли храми оздоблювалися фресками візантійського стилю (XI–XIII століття), воно мало такі особливості: а) симетричні, монументальні композиції; б) домінування синього, золотого, червоного кольорів; в) біблійні сцени, що мали догматичний зміст. Використання техніки фрески – живопис по вологій штукатурці. Найяскравішим взірцем цього періоду є Софія Київська [3].

Згодом українські майстри розвинули власні традиції, що поєднували народні мотиви, вплив стилю бароко (XVII–XVIII століття). У період козацького відродження мистецтво храмового розпису набуває національних

рис: а) динамічні композиції, багата орнаментика; б) застосування яскравих кольорів; в) зображення святих із народними рисами; г) поєднання біблійної тематики з козацькою. Застосування техніки олійного живопису, позолочення. Приклад цього періоду – Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври [2; 3].

Академізм (XIX – початок XX століття), розвиток іконописних шкіл, вплив європейського академічного мистецтва мали такі особливості: а) реалізм у зображенні постатей – чітке моделювання об'ємів, увага до анатомії та деталей; б) використання світлотіні та перспективи – ефекти глибини, що створюють ілюзію простору; в) класична композиція – гармонійні сцени, витримані в симетрії та рівновазі; г) вплив італійського та французького академізму – використання художніх прийомів ренесансу та бароко. Зразками цього періоду є Володимирський собор (Київ); церква Всіх Святих Києво-Печерської лаври. Академічний стиль і нині впливає на храмовий розпис, особливо в реконструкціях історичних храмів [3; 4].

Храмовий розпис у стилі модерн (XIX–XX) поєднував традиційні візантійські канони з новими художніми прийомами. Він визначався експресивністю, символізмом і новаторськими техніками: а) художники використовували більш живописний підхід, реалістичніші пропорції фігур, насичену чітку кольорову гаму; б) композиції стали більш експресивними, з глибокими психологічними образами; в) розписи гармонійно інтегрувалися в архітектуру храму, використовуючи пластичність ліній та ритміку форм; г) вплив сецесії, імпресіонізму та експресіонізму. Впровадження техніки «кейм» базується на використанні мінеральних фарб. Прикладами є Вірменський собор (Львів); церква архистратига Михаїла (село Підберізці Львівської області) [4].

Початок XXI століття характеризується новими підходами, але при цьому зберігається інтерес до ранніх традицій. Період визначають такі особливості: а) абстрактні форми, нові композиційні рішення; б) осмислення біблійних сюжетів у сучасному ключі; в) яскраві кольори або пастельні тони. Поширене використання акрилових фарб, синтетичних пігментів. Взірцями є церква Пресвятої Богородиці (село Липівка Бучанського району Київської області) – майстри Анатолій Криволап, Ігор Ступаченко; церква Різдва Пресвятої Богородиці (Львів) – художник-іконописець Святослав Владика.

Отже, сакральне мистецтво України еволюціонує від візантійського канону до сучасного мистецького експерименту, водночас зберігаючи головну функцію між духовністю, вірою і мистецтвом, переосмислюючи сакральні образи відповідно до епохи. Відкритість до світових мистецьких процесів сприяє інтеграції українського сакрального мистецтва у глобальний культурний простір. Це виявляється у використанні сучасних художніх прийомів, а також у співпраці з іншими національними мистецькими спільнотами. В умовах сучасних політичних подій сакральне мистецтво набуває нової ролі. Воно стає не лише засобом релігійного вираження, а й частиною національного духу.

Подальші дослідження мають зосередитись на аналізі впливу світових

сучасних тенденцій на культурний розвиток України.

Анна ВОРОНЮК

*Здобувач вищої освіти ОС «Магістр»
Київської державної академії декоративно-
прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука,
(м. Київ, Україна)*

Роман ПЕТРУК

*Заслужений діяч мистецтв України, доцент, професор кафедри
монументального і станкового живопису
Київської державної академії декоративно-
прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука
(м. Київ, Україна)*

СГРАФІТО У ХРАМОВІЙ АРХІТЕКТУРІ

Анотація. Йдеться про техніку сграфіто в декоруванні церковної архітектури. Розглянуто окремі храми, оздоблені сграфіто, періоду Ренесансу, XIX та початку XXI століття. Наведено приклади використання сграфіто в Італії, Польщі, Англії та Україні. Досліджено композиційні, тематичні і технологічні особливості сграфіто в монументальному мистецтві. Акцентовано на застосуванні цієї техніки під час декорування сучасних храмів в Україні.

Ключові слова: декоративне оздоблення храмів; культова архітектура; монументальне мистецтво; сакральне мистецтво; техніка сграфіто.

Roman PETRUK

*Honored Artist of Ukraine, Associate Professor, Department of Monumental and
Easel Painting
Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design
(Kyiv, Ukraine)*

Anna VORONIUK

*Master's Degree Student
Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design
(Kyiv, Ukraine)*

SGRAFFITO IN CHURCH ARCHITECTURE

Annotation. This paper discusses the technique of sgraffito in the decoration of church architecture. It examines individual churches adorned with sgraffito from the

Renaissance period, the 19th century, and the early 21st century. Examples of sgraffito use in Italy, Poland, England, and Ukraine are provided. The compositional, thematic, and technological features of sgraffito in monumental art are explored. The paper also emphasizes the use of this technique in decorating modern churches in Ukraine.

Keywords: *decorative church decoration; sacred architecture; monumental art; sacred art; sgraffito technique.*

Сграфіто як техніка декоративного оздоблення має глибокі корені в історії архітектури та полягає в створенні декоративних зображень за допомогою різьблення рисунка в різноколірних шарах, нанесених на стіну, що надає монументальним об'єктам не лише естетичної привабливості, а й мистецької цінності. Розглянемо еволюцію використання сграфіто в храмовій архітектурі, а також вплив на сучасні тенденції культової архітектури.

Техніка сграфіто відома здавна – нею прикрашали керамічні вироби ще до нашої ери. Варто зазначити, що під час розквіту Ренесансу сграфіто набуло особливої популярності в архітектурі. Саме тоді також почався новий виток у розвитку архітектурної думки, тому дослідження із застосування сграфіто в релігійних будівлях доцільно розглядати, починаючи з епохи Відродження і до наших днів. Базиліка Сан-Лоренцо-фуорі-ле-Мура в Римі є однією з перших, оздоблених сграфіто. Рельєфи авторства італійського скульптора Донателло, виконані в 1428–1435 рр. у Флоренції, – об'ємні композиції, створені за допомогою нашарувань теракоти і прикрашені ліпниною із зображенням католицьких святих Стефана та Лаврентія [9].

Костел Непорочного зачаття у с. Галув (зведений у 1509 р.) є чудовим прикладом характерного для Сілезії (територія сучасної Польщі) декорування готичних церков. Стіни костелу вкриті сграфіто з мотивом босажу, що імітує кам'яне облицювання, а всі елементи будівлі (стіни, контрфорси, вежі та ганки) оздоблені орнаментами. Костел прикрашений плетінням (декілька варіантів) на фризях та контрфорсах, а пластика орнаментів із характерними для маньєризму викривленнями [4, с. 17–18]. Зазначимо, що оздоблення храмів великою кількістю сграфіто є характерною сілезькою особливістю. Варто виокремити Костел святої Ядвіги у Грифові, збудований у 1551 р. Склепіння головної нави та стіни храму вкриті сграфіто [4, 7].

Значної популярності та поширення сграфіто набуло в другій половині XIX ст. в Англії після декорування сюжетом на тему Ренесансу споруди Урядової школи гірництва в Лондоні. У другій половині XIX ст., під час реставрацій або зведення нових церковних споруд, заведено було запрошувати майстрів для прикрашання інтер'єрів храмів у цій техніці. У внутрішньому оздобленні церкви Пресвятої Богородиці в Молтоні після перебудови 1859 р. архітектор використав новий художній метод під час створення зображень у техніці сграфіто. На напівготові композиції на вологій вапняній штукатурці наносились деталі і тексти спеціальними пігментами, які стали частиною штукатурного шару після висихання. Північна і південна частини храму, а

також стіни вівтаря були вкриті сграфіто [5]. Декор інтер'єру церкви Святого Петра у Горнблотоні (зведена у 1872–1874 рр.) становлять виконані в пастельних відтінках зображення флори, текстів та фігур. Постаті біблійних пророків Ісаї та Єремії розташовані над входом у західній частині храму, біля вежі зображений святий Мойсей, а над вівтарною аркою – сцена Благовіщення. У вівтарній частині розташовано двох ангелів, а ганок оздоблений текстами [1; 3].

Колірне вирішення інтер'єру церкви святого Іоана Хрестителя в Колатоні Ролі, побудованої у 1873–1875 рр., суголосне мотивам сицилійської архітектури з нормандським і мавританським впливом. Оригінальні вівтарні композиції перегукуються з орнаментами на стінах, вирізьбленими в новаторському для цієї місцевості стилі. У нижній частині нефа кольори менш насичені, а на стінах символічно зображено чотирьох євангелістів. Інноваційним є використання текстури для зображення фактури пір'їн на крилах Пелікана однієї з композицій. На стінах північної частини храму та арці південного входу до храму використано орнаментальні мотиви виноградних лоз [2].

Відокремлена церква святої Діви Марії у Ланфер Кілгеддін декорована шістнадцятьма панелями сграфіто на тему створення світу. Композиції сграфіто у храмі належать Джорджу Хейвуду Маунуар Самнеру (під вікном – ініціали митця «HS» – Heywood Sumner; рік виконання – «1888») і вкривають майже кожен стіну церкви [7; 8]. Нерідко окремі храми декорували відносно невеликими композиціями в техніці сграфіто. Наприклад, у церкві святої Марії у Санбері сграфіто із різьбленим зображенням ангелів, створене Хейвудом Самнером між 1892 і 1900 рр. [6].

В Україні мистецтво сграфіто набуло поширення за часів радянської окупації, але його застосування в церковній архітектурі почалося лише після відновлення державної незалежності в 1991 році. Сграфіто почали використовувати здебільшого в екстер'єрах новозбудованих церков. Церква святого пророка Іллі в Єлиховичах (зведена у 1993–1995 рр.) вирізняється екстер'єрними іконами в техніці сграфіто за проектом львівського художника та іконописця, викладача кафедри сакрального мистецтва Львівської національної академії мистецтв Костя Марковича. Виконали сграфіто у 2010 році митці Кость Маркович, Ігор Пиріг та Володимир Петришин [11]. Окрім виконання церковного вівтаря та розпису стін у Храмі всіх святих українського народу УГКЦ, що у Львові, митці об'єднання «Софія» у 2016 році створили композицію в техніці сграфіто. У команді під керівництвом Василя Сивака працювали Андрій Сивак, Мирослав Півтораніс, Тарас Новак, Тарас Лесів, Дмитро Пшеничний, Василь Зазуля, Ігор Пиріг [10].

Нині студенти закладів вищої освіти мистецького спрямування, зокрема Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, оволодівають технікою сграфіто в межах виконання програмних завдань та кваліфікаційних робіт.

Отже, засвідчимо, що техніка сграфіто посіла вагоме місце з-поміж інших в оздобленні храмів, адаптуючись до особливостей різних мистецьких течій.

Значущість сграфіто в храмовій архітектурі полягає в її довговічності і монументальності. Цю техніку продовжують використовувати в культовій архітектурі початку XXI ст., що сприяє як збереженню духовної спадщини, так і розвитку монументального та сакрального мистецтва.

Література

1. Church of St. Peter, West Bradley. Historic England. 2025. URL: <https://historicengland.org.uk/listing/the-list/list-entry/1058789?section=official-list-entry> (дата звернення: 14.02.2025).
2. Colaton Raleigh Church of St. John the Baptist Description. Devon Church Land. 2020. URL: <https://devonchurchland.co.uk/east-devon/colaton-raleigh-church-of-st-john-the-baptist-description/#Colaton-Raleigh-Church-of-St-John-the-Baptist> (дата звернення: 14.02.2025).
3. Hornblotton Church Interior. Philmerryman. 2025. URL: <https://www.philmerryman.com/hornblotton/Hornblotton4.html> (дата звернення: 14.02.2025).
4. Jagiełło Marzanna. 2022. Sgraffito as a Method of Wall Decoration in the Renaissance and Mannerist Silesia. Arts 11:25 <https://doi.org/10.3390/arts11010025>.
5. Sgraffito – St. Mary the Virgin, Maulden. St. Mary the Virgin, Maulden. URL: <https://www.stmarysmaulden.org/sgraffito.htm> (дата звернення: 27.02.2025).
6. Sgraffito by Heywood Summer, in St. Mary's Church, Sunbury. The Victorian Web. 2009. URL: <https://victorianweb.org/art/design/sgraffiti/1.html> (дата звернення: 14.02.2025).
7. St. Mary the Virgin's, Llanfair Kilgeddin, Monmouthshire. Friends of friendless churches. 2025. URL: <https://friendsoffriendlesschurches.org.uk/church/st-mary-the-virgins-llanfair-kilgeddin-monmouthshire/> (дата звернення: 14.02.2025).
8. St. Mary's Church, Llanfair Kilgeddin. SSH Conservation. 2025. URL: <https://www.sshconservation.co.uk/services/case-studies/st-marys-church-watford-llanfair-kilgeddin> (дата звернення: 14.02.2025).
9. St. Stephen and St. Laurence by Donatello. WebGalleryofArt. 1996. URL: https://www.wga.hu/html_m/d/donatell/2_mature/sacristy/1sacri07.html (дата звернення: 13.02.2025).
10. Об'єднання «Софія» під керівництвом Василя Сивака. Instagram: Кафедра Сакрального мистецтва. URL: <https://www.instagram.com/ksm.lnam.ua/p/CeL2YnetuyW/> (дата звернення: 14.02.2025).
11. Церква Святого Пророка Іллі с. Єлиховичі. Сакральна спадщина Львівщини. 2025. URL: <https://sacredartlviv.org.ua/tserkva/yelychovychi.html> (дата звернення: 14.02.2025).

Марія ШЕКУЛА
Здобувач вищої освіти ОС «Магістр»
Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
(Київ, Україна)

РОЛЬ ПРИМІТИВІЗМУ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ

Анотація. Примітивізм характеризується відсутністю академічної технічної майстерності та часто відображає світ через призму дитячої простоти і невимушеності. Цей стиль став натхненням для митців, які використовують характерні, прості, але дуже яскраві образи в сучасному живописі. Тісний зв'язок наївного мистецтва з фольклорними та народними мотивами відіграв велику роль у творчості сучасних українських художників, метою яких було відновлення національної свідомості та повернення культурної спадщини. Особливості стилю допомогли привернути увагу до важливих соціальних тем, використовуючи яскраві фантастичні образи.

Ключові слова: примітивізм; наївне мистецтво; сучасне мистецтво; етнічні мотиви; сучасний український художник.

Mariia SHEKULA
Master's Degree Student
Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design
(Kyiv, Ukraine)

THE ROLE OF NAIVE ART IN MODERN UKRAINIAN PAINTING

Annotation. Primitivism is characterized by a lack of academic technical excellence and often reflects the world through the prism of childlike simplicity and ease. This style has become an inspiration for artists who use characteristic, simple, but very vivid images in modern painting. The close connection of naive art with folklore and folk motifs played a big role in the work of modern Ukrainian artists, whose goal was to restore national consciousness and return the cultural heritage. Features of the style helped to draw attention to important social topics, using bright fantastic images.

Keywords: primitivism; naive art; contemporary art; ethnic motifs; modern Ukrainian artist.

Примітивізм – художня стилістика, для якої характерні спрощені, зазвичай пласкі форми, локальні, чисті кольори, відсутність повітряної перспективи та інших ознак академізму [2]. Це тенденція в мистецтві, яка виникла наприкінці XIX – початку XX століття, основною ознакою якої є

свідоме, навмисне спрощення художніх засобів з метою відновити певну «чистоту» й інтуїтивність, звертаючись до різноманітних форм примітивного мистецтва – народної (селянської) та дитячої творчості, архаїчного та середньовічного мистецтва, творчості народів Африки, Америки, Океанії та Сходу. Першими художниками-примітивістами можна вважати творців настінних малюнків у печерах. Спрощене зображення фігур людей і тварин у сценах полювання використовувалися для навчання та проведення магічних ритуалів. Але вже тоді спостерігаються перші спроби викликати в спостерігача за допомогою візуальних образів те, що пізніше людство називатиме естетичною насолодою. Стародавні художники не прагнули реалізму і зображували навколишній світ лише в загальних рисах, відомих глядачам.

Із розвитком модернізму на початку XX століття художники звернулися до традиційних, «примітивних» форм мистецтва, зокрема до африканського, океанічного і стародавнього мистецтва, що, на їхню думку, могло відкрити нові можливості для творчості, звільнити від академічних обмежень і глибше висловити емоції та інтуїтивні почуття. Такий спосіб уявлення реальності здавався методом повернення до справжнього мистецтва, в якому людина творила заради самої творчості, не замислюючись про вплив канонів і правил. Експерименти зі спрощенням одними з перших почали проводити Поль Гоген та Пабло Пікассо. Основними художніми особливостями примітивізму та наївного мистецтва, які стали актуальними в сучасному живописі, є абсолютна декоративність, відсутність лінійної перспективи, порушення пропорцій, використання простих форм, спрощених ліній і яскравих, контрастних кольорів.

Роботи таких українських митців, як Катерина Білокур, Марія Приймаченко, Дмитро Молдованов, Олександр Найден сповнені символізмом, фантастичними елементами та етнічними мотивами [3]. Такі впізнавані риси стали символами української культури й активно використовуються сучасними художниками. Українські художники-примітивісти активно використовують народну символіку, яку можна зустріти в орнаментах, вишивках, декоративних елементах. Примітивізм допомагає трансформувати ці елементи в сучасне мистецтво. У сучасному мистецтві примітивізм стає центром уваги, захоплюючи глядачів своєю зухвалістю і барвистістю. Цей напрям не лише зберігає свою популярність, а й піддається новим інтерпретаціям та переосмисленню, інтегруючись у сучасні контексти. Яскраві, самобутні образи чудово вписуються в інтер'єри та екстер'єри будівель. Художники звертають увагу на актуальні теми, такі як соціальна справедливість, екологія, технологічний прогрес, упроваджуючи їх у свої твори та надаючи їм власну наївну подоби.

В Україні митці використовують наївне мистецтво, щоб привернути увагу глобального суспільства до теми війни, національної ідентичності та боротьби за свободу українського народу. Наприклад, ідеєю стінопису сестер Ніколь та Мішель Фельдман є зображення подвигу бійців ГУР, які ризикують і завжди йдуть уперед, а мурал грузинського художника Автандила Гургенідзе символізує незламність, силу духу та підтримку України.

Важливою постаттю в українській культурі та іконою примітивістського стилю є Марія Приймаченко. В її роботах простежується синтез автентичних етнічних мотивів та фантастичних химерних форм [1]. Стил художниці став актуальною тенденцією в сучасному мистецтві. Фрагментами композицій Приймаченко прикрашають одяг та аксесуари, інтерпретації її робіт зображуються на листівках та стінах будівель. Таке поширення української культури в світі позитивно вплинуло на суспільство, яке цінує мистецтво та бачить у ньому форму боротьби проти війни і насильства. Примітивізм допомагає зберігати традиції, одночасно створюючи мистецтво, яке є актуальним і емоційно відгукується в серці кожного глядача.

Література

1. Власенко С. М. Традиції народної картини в сучасному українському «наївному» мистецтві. Традиція і культура. Новий акрополь / С. М. Власенко [Електронний ресурс]. URL: <http://newacropolis.org.ua/ua/study/conference/archive.php?thesis=4817>.
2. Сучасне мистецтво: наук. зб. / Ін-т проблем сучасного мистец. НАМ України ; редкол. : В. Д. Сидоренко (голова), А. О. Пучков (заст. голови), О. О. Авраменко та ін. – К. : Фенікс, 2012. – Вип. VIII. – 368 с.
3. Щербаківський В. М. Українське мистецтво / В. М. Щербаківський // Вибрані неопубліковані праці. – К. : Либідь, 1995. – С. 288, 102–103.

Анастасія ШОВКУН

*Здобувач вищої освіти ОС «Магістр»
кафедри мистецтва текстилю, вишивки та костюма
Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
(м. Київ, Україна)*

Ольга МИХАЙЛЮК

*Доцент кафедри мистецтва текстилю,
вишивки та костюма
Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
(м. Київ, Україна)*

СУЧАСНІ ПІДХОДИ ДО СТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

Анотація. Розглянуто інтерпретацію історичного костюма як художнього твору в театральному мистецтві. Здійснено аналіз і систематизацію сучасних підходів до осмислення та адаптації історичного костюма на сцені. Акцентовано увагу на використанні інноваційних матеріалів і технологій у розробці сценічного костюма, його інклюзивності й існуванні як самостійного артоб'єкта. Визначено роль костюма у створенні сценічного образу та формуванні його сприйняття глядачем.

Ключові слова: історичний костюм; театральне мистецтво; стилізація; символіка; модернізація; сценографія; театральний образ; перформанс; авангард; інклюзивність.

Anastasiia SHOVKUN

*Master's Student
Department of Textile Art, Embroidery, and Costume
Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design
named after M. Boychuk
(Kyiv, Ukraine)*

Olha MYKHAILIUK

*Associate Professor
Department of Textile Art, Embroidery, and Costume
Kyiv State Academy of Decorative and
Applied Arts and Design named after M. Boychuk
(Kyiv, Ukraine)*

RECONSTRUCTION OF HISTORICAL COSTUME AS A MEANS OF CREATING AN ARTISTIC IMAGE IN THEATRE ART

Annotation. The study examines the interpretation of historical costume as a work of art in theatrical performance. It analyzes and systematizes contemporary approaches to understanding and adapting historical costumes on stage. Special attention is given to the use of innovative materials and technologies in stage costume design, its inclusivity, and its existence as an independent art object. The role of costume in shaping the stage image and influencing audience perception is also defined.

Keywords: historical costume; theatrical art; stylization; symbolism; modernization; scenography; theatrical image; performance; avant-garde; inclusiveness.

Нині образотворення в сценічному мистецтві виходить за межі традиційних уявлень про костюм. Інтерпретація історичного костюма як художнього твору в театральному мистецтві відкриває можливості для творчих підходів та експериментів (рис. 1).



Рисунок 1. Систематизація підходів до створення художнього образу в театральному мистецтві.

Стилізація та переосмислення епохи є нівелюванням часових меж [5; 7]. Через спрощення або перебільшення характерних елементів костюма, що належать до різних історичних епох, можна створити новий, абстрактний художній образ, що якнайкраще відповідатиме задуму вистави, навіть за умови його історичної недостовірності. Таким чином митець підкреслює позачасовість теми та надає їй сучаснішого звучання.

Костюм як символічний код базується на використанні властивостей кольору та форми для передачі глибинного змісту [4; 7]. Символіка кольору та форми в костюмі допомагає передавати глибші змісти, відображати емоційний стан, соціальний статус і характер персонажа, змінюючи сприйняття образу. Часто характер персонажа або теми постановки підкреслюють через деконструкцію. Наприклад, частково знищений або спотворений костюм

символізує внутрішній конфлікт конкретного образу або крах суспільних норм у цілому.

Модернізація історичного костюма відбувається шляхом використання сучасних матеріалів, серед яких поширеними є тканини, виготовлені зі штучних волокон, пластик тощо [6]. Такий підхід не лише полегшує роботу акторів, а й розширює контекст образу, збагачуючи його додатковими смислами. Інтеграція технологій дає змогу об'єднувати традиційне та новітнє мистецтво. Костюми з проєкційними або інтерактивними елементами використовують для створення візуальних ефектів мультимедійної композиції.

Психологічна інтерпретація через костюм відображає експресію внутрішнього світу персонажа [3]. Зокрема, глибокий траурний одяг може символізувати пригніченість або страждання персонажа, навіть якщо це не відповідає історичному контексту. Варто зауважити, що стилізовані або авангардні костюми впливають на формування руху та пластики акторів, таким чином підкреслюючи унікальні риси персонажа і його нестандартний світогляд.

Інклюзивний підхід до теми є гендерним та культурним переосмисленням сценічного мистецтва [1; 2]. У сучасному театрі костюм іноді використовують з метою порушення гендерних стереотипів або інтерпретації історичних постатей з точки зору різних культур. Наприклад, жінка може грати роль історичного чоловічого персонажа у відповідному костюмі. Переосмислення може відбуватися і через використання етнічних або культурних мотивів.

Костюм як окремий артоб'єкт може існувати поза контекстом вистави та відображати складні естетичні концепції, будучи засобом художньої рефлексії на соціальні, політичні та культурні явища [8]. В експериментальному театральному просторі костюм може виконувати перформативну функцію, набуваючи ролі самостійного сценічного елемента. Його трансформація у процесі вистави або взаємодія з іншими компонентами сценографії сприяє розширенню виразності театального мистецтва та формуванню нових підходів до створення сценічного образу.

Література

1. Вовчок О. В. Гендер і етнічність у театральному костюмі. – Київ : Либідь, 2018.
2. Гончаренко Г. А. Історія костюма: Від стародавності до сучасності. – Київ : Мистецтво, 2002.
3. Ковальчук Т. В. Театр і костюм: від реалізму до авангарду. – Київ : Наукова думка, 2017.
4. Мерсер Йоанна. Театральний костюм: візуальна мова сценічного мистецтва. – Львів : Апріорі, 2016.
5. Палмер С. Мода та костюм в історичній перспективі. Харків : Віват, 2019.
6. Пруцковська М. Костюм у сучасному театрі: синтез технологій та мистецтва. – Львів : Літопис, 2020.
7. Семенова Л. О. Інтерпретація символів у театральному костюмі. –

Одеса : Астропринт, 2015.

8. Тенісон Елісон. Костюм у театрі: від традиції до експерименту. – Харків : Ранок, 2021.

Олександра БИБИК

*Здобувач першого (бакалаврського)
рівня вищої освіти факультету декоративно-прикладного мистецтва
Київської державної академії декоративно-
прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука
(м. Київ, Україна)*

КОНЦЕПТ «ХЛІБ» В УКРАЇНСЬКОМУ ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

***Анотація.** Зроблено акцент на символічному значенні хліба в житті людини, який у візуальному мистецтві світу часто поставав як об'єкт зображення і концептуалізації. Коротко схарактеризовано історію зображення хліба у світовому та українському живописі. Диференційовано різні періоди у техніках і концепціях візуалізації хліба в українському живописному мистецтві. Зроблено висновок, що і українське, і світове мистецтво (духовної, обрядової, родинно-побутової, утилітарної, виробничої тематики) мають у своїх скарбницях чимало творів, які цілісно представляють уявлення людей про глибинну сутність хліба в житті. Зіставлення особливостей творчих почерків майстрів, аналіз зміни стилів та ідей, закладених у таких творах із концептом «хліб», потребують уваги дослідників.*

***Ключові слова:** концепт «хліб»; символ; візуальний образ; образотворче мистецтво; історія мистецтва.*

Oleksandra BYBYK

*Master's Student
Department of Textile Art, Embroidery, and Costume
Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts
and Design named after M. Boychuk
(Kyiv, Ukraine)*

THE CONCEPT OF «BREAD» IN UKRAINIAN VISUAL ART

***Annotation.** The article focuses on the symbolic meaning of bread in human life, which often appeared in the visual art of the world as an object of depiction and conceptualization. The history of the depiction of bread in world and Ukrainian painting is briefly characterized. Different periods in the techniques and concepts of bread visualization in Ukrainian painting are differentiated: the art of the 20s and 30s, 30s and 80s of the 20th century and the modern period of the beginning of the 21st century. It is concluded that both Ukrainian and world art (spiritual, ritual,*

family and everyday, utilitarian, industrial themes) have in their treasuries many works that holistically represent people's ideas about the deep essence of bread in life. Comparison of the features of the creative handwriting of masters, analysis of changes in styles and ideas embedded in such works with the concept of 'bread' require the attention of researchers.

Keywords: *concept of 'bread'; symbol; visual image; fine arts; art history.*

Поняття «хліб» та його символізм. Як відомо, хліб – це і харчовий продукт, що випікається з борошна, і зернові рослини та зерно, з якого це борошно виготовляється. Це основні значення слова. В українській культурі хліб посідає одне із центральних місць у щоденному побуті, сільськогосподарській праці, в обрядодіях (весілля, поховання, гостини, віншування, Різдво, Великдень, причастя тощо). Ставлення до хліба в українців особливе і тому, що наш народ пережив голодомор, коли окупаційна більшовицька влада забирала в багатьох людей останній шматок, останню зернину. Синонімами слова «хліб» є коровай, калита, калач, буханець, булка, паляниця, пампушка, перепічка, пиріг, пишка, шишка, багет, круасан, проскура (якщо йдеться про продукт), зерно, колос, збіжжя (якщо йдеться про рослини). В. Жайворонок розглядає хліб як знак української етнокультури, фундаментальний концепт, багатовимірний смислоутворювальний площина якого охоплює низку концентрів значень [2, с. 546].

Тематичні обрії візуального втілення хліба. Концепт «хліб» посідає особливе місце в українському мистецтвознавстві, оскільки ніби притягує до себе численні дії, обряди, знання про народ. Відповідно до виділених вище символічних значень можемо розрізнити візуальне мистецтво духовної, обрядової, родинно-побутової, утилітарної, виробничої тематики, в якому хліб є не лише одним із ключових зорових образів, а й цивілізаційним символом, емоційним центром буття. У зв'язку з останнім звертаємо увагу на суспільно-історичний контекст голодоморів в Україні як травмуючої події, що викликає почуття тривожності, настороженості, незахищеності, загрози. І ця тематика ніби стоїть осібно від означених вище, що є виразниками радості, світла, натхнення, життєствердження. Так само варто до тематики з т. зв. негативним змістом віднести події воєнних часів, коли хліб цінується саме як символ (джерело) життя, зв'язку з домівкою, своїм народом, своєю землею.

З історії зображення хліба у світовому мистецтві. На сьогодні серед найвідоміших робіт, де одним із предметів зображення є хліб, можна виокремити твори періоду бароко. Насамперед – картину «Молочниця» Яна Вермера (1658–1661), на якій хліб символізує повсякденність, гармонійність, тепло домашньої атмосфери, затишок. Хліб тут зображений як шматочки звичайної булки, а також ціла булка в кошику, що буде розрізана за потреби. Відома робота «Тарілка з булочками» Вінсента Ван Гога (1887). Тут хліб – естетичний об'єкт, він же відображає французьку культуру випічки, адже зображено круасан, булочку, багет, що різняться формою. Вони в центрі

буденної композиції. Гра жовтого, зеленого, коричневого відтінків надають полотну свіжості. Робота «Хлопчик із кошиком хліба» Еварісто Башеніса (1655–1665) також увічнила повсякденне: тут ще більше різноманіття форм випічки, гри кольорів і колірних контрастів, деталей (блиск хліба, цукрова посипка). Розширює робота і наше уявлення про італійське повсякдення, адже тут зображені традиційні чіамбелла та савоярді.

Європейське мистецтво ХХ ст. не менш уважне до концептуалізації хліба в житті. Згадаймо натюрморт «Хліб і ніж» Волта Куна (1948). Як зазначила Я. Качковська, «цей твір втілює просту та водночас глибоку метафоричну складність: хліб як символ базової людської потреби і ніж як інструмент розділення створюють багаторівневу інтерпретацію про життя та взаємодію людей» [3]. У стилі попарту і фігуративного мистецтва виконано роботу «Хліб» Джаспера Джонса (1969). Мінімалізм, суворість форми і кольору – посередині полотна скибка хліба в монохроматичному виконанні на чорному тлі. Це втілення аскетизму і буденності. Простота форми хліба – скибки – є втіленням уваги до споживання і масового виробництва. Незвичне втілення концепту «хліб» у роботі Еріка Дітмана «Rain» (біль), 1967 р. На світлому фоні з булочок-багетів викладене це слово «біль», що символізує цінність ситості, стабільності. Однак «мовна інтерпретація» додає незвичності в концептуальне значення хліба.

Концепт «хліб» та історія геноциду українського народу. Як відомо, у період тоталітаризму українські митці в СРСР не могли торкатися проблематики голоду, організованого радянською владою в Україні у 20–30-х роках ХХ ст. Зокрема можемо назвати одну з картин серії «Геноцид. Розгул сатани» черкаського художника Г. Волошенюка. Це робота «Три колоски» про те, як об'їждчик засік до смерті чоловіка, який, рятуючись від голодної смерті, зірвав три колоски на колгоспному полі [1, с. 66]. Контрастують із зображеннями жінок на тлі дорідного хлібного поля картини на тему голодомору і виживання жінок та дітей. Зокрема це твір «Мати 1933-го» Ніни Марченко (2000 р.).

Хліб в українському образотворчому мистецтві 30–80-х років ХХ ст. Картина Т. Яблонської «Хліб» (1949) – один із визначних творів періоду соцреалізму, що возвеличує працю людини. Велика купа зерна на передньому плані символізує багатство та успіх колгоспного господарства, а його золотистий відтінок під сонячним світлом підкреслює оптимістичний тон картини. Розмах рухів жінок і насичений колорит передають атмосферу свята праці, яка пронизує все полотно. Це епохальна картина, що стала візитівкою художниці. У ті самі 40–50-ті роки ХХ ст. народжувалися полотна, що підносили життєствердність суспільного настрою в СРСР. Це твори Е. Кондратовича «Жниця, що відпочиває» (1940-ві рр.) та «Жниця» (1960-ті рр.), Ф. Манайла «Молотьба» (1952), київської мисткині Т. Голембівської «Свято врожаю» (1966), які перейняті українським духом, де ототожені життєва сила і краса багатого на врожай хлібного поля і молодих жінок у народному вбранні. Ця проблематика перегукувалася з виробничою [А. Ерделі

«Новий хліб» (1975), І. Любовіна «Хліб Батьківщині» (1985)]. У 70-х роках ХХ ст. у часи розквіту соцреалізму хліб був одним із центральних концептів полотен, присвячених зустрічі, гостинності: пор. картини «Хліб-сінь» В. Нестерова (1978), С. Сенкевич «Хліб» (1986). Зокрема на останньому натюрморті можна побачити різноманіття хлібних виробів: пряників, булочок різної форми, в'язки бубликів, чорний хліб і коровай.

У той самий час українські художники за кордоном створювали полотна з концептом «хліб» в іншому ключі. Нагадаємо картину «Український хліб» Якова Гніздовського (1981). Робота відзначена фотографічною точністю: у центрі полотна розрізана хлібина – символ життя, достатку, ситості.

Новітня війна в Україні і паляниця. У 2022-му слово «паляниця» стало паролем на виявлення російських диверсантів і джерелом мемів у соцмережах. Стимулювало це специфічне слово і створення мистецького проєкту Ж. Кадировою [4]. У закарпатському селі, під час оборони Києва в березні 2022 року від російської орди, художниця організувала виготовлення скульптурних робіт із річкового каменю, що імітували форму традиційного українського хліба.

Отже, і українське, і світове мистецтво мають у своїх скарбницях чимало творів образотворчого мистецтва, які цілісно представляють концепт «хліб», що потребує уваги дослідників.

Література

1. Григоренко Т. О. Принципи історизму та реалізму у творчості черкаського художника Геннадія Волошенюка: збірник матеріалів VII Всеукраїнської науково-практичної конференції «Сучасне українське мистецтво: концепти, стратегії, візуальні практики» (11–12 листопада 2021 року). – Черкаси: [ФОП Гордієнко], 2021. – С. 61–68.

2. Жайворонок В. Знаки української етнокультури: словник-довідник. – Київ: Довіра, 2006. – 703 с.

3. Качковська Я. Як зображали хліб від епохи бароко до сьогодення. URL: <https://suspilne.media/culture/859719-ak-zobrazali-hlib-vid-epohi-baroko-do-sogodenna/> (17.10.2024).

4. Тихоненко К. Жанна Кадирова. Ретроспектива «Щоденний хліб» у Ганновері. URL: <https://artslooker.com/zhanna-kadyrova-daily-bread-a-first-retrospective-in-hannover/> (16.04.2023).

Тамара КОЛЕСНИК

*Здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
Київської державної академії декоративно-
прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука (м. Київ, Україна),
член Національної спілки іконописців України,
член «Stowarzyszenia Przyjaciół Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie», Польща*

СТИЛЬ ІКОНИ ЧЕНСТОХОВСЬКОЇ БОГОРОДИЦІ – ОДНОГО З НАЙДАВНІШИХ ОБРАЗІВ МАРІЇ, СТВОРЕНОГО У ПЕРШІ СТОЛІТТЯ ХРИСТІЯНСТВА

***Анотація.** Досліджується іконографія та стиль Ченстоховської Пресвятої Діви Марії як стародавнього образу Одигітрії. Відомо, що ікона була написана євангелістом Лукою в Єрусалимі безпосередньо на стільниці столу, який був в ужитку у Святого Сімейства. Та після значного пошкодження образ неодноразово переписували, реставрували. Є кілька відомих копій цієї ікони в Україні. Це чудотворна ікона «Цариця Карпат» із Гошівського монастиря, Буцнівська чудотворна ікона Божої Матері із церкви Непорочного Зачаття Діви Марії в селі Буцневі Тернопільської області, чудотворна ікона Матері Божої Тиврівської з костелу св. Архангела Михаїла, що в місті Тиврів Вінницькій області.*

***Ключові слова:** образотворче мистецтво; Діва Марія; Одигітрія; Белзька Мадонна.*

Tamara KOLESNYK

*Master's degree student at the Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design,
Faculty of Decorative and Applied Arts, Department of Monumental and Easel Painting; Member of the National Union of Iconographers of Ukraine (Ukraine);
Member of the "Association of Friends of the Academy of Fine Arts in Krakow" (Poland (Kyiv, Ukraine)).*

THE STYLE OF THE ICON MOTHER OF GOD CZESTOCHOWA AS ONE OF THE OLDEST IMAGES OF MARY CREATED IN THE FIRST CENTURIES OF CHRISTIANITY

***Annotation.** The iconography and style of the Blessed Virgin Mary of Czestochowa as an ancient image of the Hodegetria are studied. It is known that the icon was painted by the evangelist Luke in Jerusalem and directly on the table top of the table used by the Holy Family. But after significant damage, the image was repeatedly rewritten and restored. There are several known copies of this icon in Ukraine. This is the miraculous icon «Queen of the Carpathians» from the Hoshiv Monastery. Also, the Butsniv Miraculous Icon of the Mother of God from the*

Church of the Immaculate Conception of the Virgin Mary in the village of Butsniv, Ternopil region; the Miraculous Icon of the Mother of God of Tyvriv from the Church of St. Archangel Michael in Vinnytsia region.

Key words: *fine art; Virgin Mary; Odigitria; Belzka Madonna.*

Ченстоховська ікона Божої Матері – одна із найбільш знаних та шанованих реліквій у Центральній та Центрально-Східній Європі. Її шанують християни як західного, так і східного обрядів. Реліквію зберігали перші християни, від яких вона потрапила до Єлени, матері візантійського імператора Костянтина. Відтак образ зберігався в Константинополі, в палацовій каплиці. Можливо, ікона певний час перебувала на території сучасних Болгарії та Чехії, а в XIII столітті потрапила на терени Київської Русі. Останнє переміщення відбулося, очевидно, через принцесу Анну-Єфросинію – доньку візантійського імператора Ісаака II Ангела. Вона була дружиною князя Романа Мстиславовича і матір'ю короля Данила. Лев Данилович перевіз ікону в місто Белз, де та зберігалася в місцевому замку. Врешті, намісник угорського короля Владислав Опольський транзитом через Львів перемістив ікону до Ченстохови у заснований ним монастир для братів паулінів на Ясній Горі [3].

Образ Ясногірської Богородиці написано за іконографічним каноном Одигітрії – одного з найдавніших образів Марії, створеного в перші століття існування християнства. Своєю назвою Одигітрія (у перекладі з грецької – Провідниця, що показує шлях) зобов'язана монастирю Тон Ходегон у Константинополі, де згідно з тогочасним віруванням зберігалася ця найдавніша ікона, написана св. Лукою. Цей монастир, відомий зціленням зору, був місцем масового паломництва сліпих, яких очолювали провідники (чия роль, якщо розглядати її з точки зору місії та символу, могла відобразитися в назві Ходегон, а також послужити поштовхом для створення назви «Ходегетрія» – Показує Шлях, що, звичайно, в даному випадку означає шлях до спасіння) [1].

Елементом образу, який привертає увагу глядача, є лик Богоматері та Дитяти з виразно темним кольором обличчя, ніжним м'яким моделюванням і зведеними до мінімуму відблисками форми. Прикриті очі створюють враження, ніби Марія дивиться в простір, спрямовуючи Свій погляд кудись за межі особи, яка дивиться на образ, чи навіть крізь цю особу (іл. 1).

*Іл. 1. Ченстоховська
Богородиця, м. Ченстохова,
Ясна Гора, каплиця
Богородиці.*



Враховуючи історичні факти про неодноразове пошкодження ікони та наукові дослідження щодо техніки її створення, було встановлено, що образ, який ми бачимо, не є первісним, а вже відреставрований, так би мовити «переписаний». Та від цього він зовсім не втрачає своєї історичної та духовної вартості.

Зазвичай високий діапазон емоцій, що супроводжує під час споглядання образу, підтверджується не лише думками віруючих, які приходять на Ясну Гору, а й реакцією людей байдужих чи негативно налаштованих. Це зазвичай пояснюється виразом очей Марії, їхнім усепроникливим поглядом, але не лише цим. У Ясногірському образі Марії підсвідомо відчувається гармонія різноманітних культурних мотивів. Образ Ясногірської Богородиці хоч і створений в іконографічній традиції Одигітрії, та на перший погляд його можна віднести до італійського періоду творів Треченто. Деякі з найчіткіших стилістичних особливостей, помічених у ньому, здається, визначають художнє коло, в якому воно могло бути створене, припускаючи, що це був творець Сієнської школи. Окремі дослідники навіть дозволяють собі встановити авторство. Існують аргументи, що автором міг бути Сімоне Мартіні або якщо не він, то хтось із його послідовників. Через обробку певних фрагментів зображення знаходять аналогію в Мадонні Пізанській, яка була написана Сімоне Мартіні [1]. Також виразно видно подібність у манері письма Сімоне Мартіні в іконі Благовіщення (іл. 2).



*Іл. 2. Сімоне
Мартіні.
Благовіщення,
фрагмент.
Флоренція, Італія.
XIII ст.*

Проте найбільша риса – це вузькі, примружені очі, як на створених картинах художника та роботах його друга і співробітника Ліппо Меммі, а також на ликах Діви Марії та Дитини з Ясної Гори. Але таку схожість знаходимо і в роботах інших живописців, що продовжували писати в сієнській манері (іл. 3).



*Іл. 3. Болонська школа.
Ватиканська Пінакотекка
Рим. XIV ст.*

Бачимо також ще одну рідкість у Ясногірському образі. Це ідентичний колір хітону (внутрішнього одягу) та мафорія (плаща) Богородиці. Таку подібність можемо знайти в роботі Вітале де Болоньї – Мадонна деї Баттуті. Також рідко зустрічається горизонтальне розташування книги, яку тримає Немовля. Це підтверджує незалежність творця Ясногірської Мадонни щодо мистецьких принципів свого часу [1].

Розглянемо дві копії ікони Ясногірської Богородиці, які знаходяться в Україні. Це Буцнівська чудотворна ікона Божої Матері (іл. 4).



*Іл. 4. Буцнівська
чудотворна ікона
Божої Матері.
Церква
Непорочного
зачаття
Пречистої Діви
Марії, с. Буцнів
Тернопільської*

області. 1729 р.

Та Чудотворна ікона Матері Божої Тиврівська (іл. 5).

*Іл. 5. Чудотворна
ікона Матері
Божої Тиврівської.
Костел св.
Архангела Михаїла,
м. Тиврів. 1739 р.*



Підсумуємо віднайдену нами інформацію щодо стилю написання ікони. Перша малярська верства образу належить до візантійської іконографії, друга малярська верства ікони має риси італійського готичного малярства, третя верства перемальована з часів реставрації за Владислава Ягелла, після пошкодження під час нападу гуситів на монастир 1430 року. Та порізи на обличчі Марії, зроблені в той час, і досі залишилися та чітко виражені [2].

Досі не вдалося встановити конкретного художника чи групу майстрів, які реставрували ікону Ясногірської Одигітрії. Тому стиль письма ікони Богородиці з Ченстохова є змішаним, оскільки неодноразово проводилась реставрація образу в різні часи, коли панували різні стилі та різні мистецькі погляди щодо написання ікони, образу. Та на духовність ікони це не вплинуло. Цінність образу Ченстоховської Богородиці вже давно була визначена.

Література

1. Wojciech Kurpik. Częstochowska Hodegetria. Wydawnictwo Paulinianum. Jasna Góra, 2020. – 559 s.
2. Janusz Rosikon. Tekst Nina Brzostowska-Smółka. Najpiękniejsze Polskie Madonny. Wydawnictwo Rosikon press, 2018. – 35 s.
3. Гулюк Євген. 7 фактів про Ченстоховську ікону Божої Матері. 26.08.2020 р. URL: <https://velychlviv.com/7-faktiv-pro-chenstohovsku-ikonu-bozhoyi-materi/> (дата звернення: 08.02.2024).

Олена ТРУШИНА

*Здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
факультету декоративно-прикладного мистецтва
Київської державної академії декоративно-
прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука (м. Київ, Україна)*

Володимир ХИЖИНСЬКИЙ

*Кандидат мистецтвознавства, доцент,
проректор з наукової та міжнародної діяльності
Київської державної академії декоративно-
прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука (м. Київ, Україна)*

СЛОВ'ЯНСЬКА МІФОЛОГІЯ ЯК УНІКАЛЬНИЙ КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН ТА ДЖЕРЕЛО ДЛЯ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

***Анотація.** Розглянуто слов'янську міфологію, що є унікальним культурним феноменом українського народу. Зроблено акцент на впливі міфологічних дохристиянських образів на мистецтво України кінця XIX–XX століть. Багатий доробок українських митців із використанням слов'янської міфології привертає увагу дослідників та свідчить про великий потенціал для створення нових смислів та інтерпретацій у сучасному мистецтві.*

***Ключові слова:** слов'янська міфологія; українське мистецтво; міфологічні образи; культурний феномен; скульптура; живопис; графіка.*

Olena TRUSHYNA

*1st year student
of the second (master`s) level of higher education
at the Faculty of Decorative and Applied Arts
Mykhailo Boychuk Kyiv State Academy
of Decorative Applied Arts and Design
(Kyiv, Ukraine)*

Volodymyr KHYZHYNISKYI

*Candidate in Art History, Associate Professor,
Vice-Rector for Scientific and International Activities
Mykhailo Boychuk Kyiv State Academy
of Decorative Applied Arts and Design
(Kyiv, Ukraine)*

SLAVIC MYTHOLOGY AS A UNIQUE CULTURAL PHENOMENON AND SOURCE FOR UKRAINIAN ART

Annotation. *The theses examine Slavic mythology, which is a unique cultural phenomenon of the Ukrainian people. Emphasis is placed on the influence of mythological pre-Christian images on the art of Ukraine of the late 19th and 20th centuries. The rich work of Ukrainian artists using Slavic mythology attracts the attention of researchers and testifies to the great potential for creating new meanings and interpretations in contemporary art.*

Keywords: *Slavic mythology; Ukrainian art; mythological images; cultural phenomenon; sculpture; painting; graphics.*

Слов'янська міфологія наповнена безліччю образів, персонажів та істот, які тісно пов'язані з природою, побутом, віруваннями і традиціями наших предків. Міфологічні образи посідають важливе місце в культурі, відображають світогляд древніх слов'ян, їхні прагнення пояснити навколишній світ. Міфи, що передавались усно і дійшли до нас у різних формах, є не лише ключем до культурної та історичної спадщини, а й джерелом для художнього натхнення, де перетинаються давнина і сучасність, реальність і фантазія. Слов'янська міфологія включає безліч міфологічних істот, які уособлюють різні сили природи і духів. У тому числі такі відомі персонажі, як Перун (бог грому і блискавок), Велес (бог підземного світу), Дажбог (бог сонця, світла і тепла), Морозко (уособлення зимового холоду), Домовик (захисник домівки), Русалка (дух води) тощо. Усі ці образи виконували певні функції у світогляді слов'ян, були символами природи, а також допомагали пояснювати незрозумілі явища, такі як грози, зміна пір року, хвороби [5]. Перун, наприклад, був уособленням чоловічої сили, грому та війни, символізував перемогу та захист від злих сил. Домовик символізував домашній затишок, доброту і захист, уособлюючи зв'язок між людьми та їхнім будинком. Русалки, відомі в міфах як таємничі та небезпечні водні духи, часто були образом невидимої, непередбачуваної сили природи, що втілює водні глибини та загадкові події.

Міфологічні образи часто стають натхненниками для створення різноманітних мистецьких творів. Образотворче та декоративне мистецтво, література, музика і театр, з одного боку, черпають натхнення у міфології, а з іншого боку, значною мірою сприяють збереженню, передачі та популяризації міфологічних сюжетів. Українські мистці ще наприкінці XIX і на початку XX століть почали більше звертатися до фольклору, міфів та їх символізму, що відкривало простір для рефлексій на тему слов'янських міфологічних образів. Приклади глибокого вивчення слов'янської міфології, що ставала основою творення сюжетів, знаходимо в українській літературі. Твори Лесі Українки, Миколи Гоголя, Михайла Коцюбинського та інших письменників базуються на казках та народних переказах, яскраво відображають міфологічні образи. У цей період художники та скульптори також почали активно звертатися до слов'янських міфів та їхньої символіки. Прикладом цього є роботи таких майстрів, як Т. Шевченко, І. Рєпін, М. Врубель, С. Васильківський, П. Холодний, які включали до своїх картин елементи слов'янських народних

вірувань та зображували різноманітні сцени за участю міфологічних персонажів. Візуальні образи, створені з урахуванням слов'янської міфології, передають атмосферу древніх вірувань, символізуючи важливість зв'язку людини з природою і стихіями. Яскравим прикладом є також творчість відомого українського художника Михайла Жука (початок XX століття), що працював у жанрі фентезі та на основі слов'янської міфології створив цикл картин, присвячених давнім слов'янським богам, духам та істотам [6].

Останніми десятиліттями спостерігається відродження інтересу до слов'янської міфології в сучасному мистецтві. Починають активно видаватися книги українських етнографів, збирачів фольклору із залученням до ілюстрування їхніх робіт художників-графіків і не тільки [2, 3]. У деяких випадках, наприклад, у галузі готичної та фентезі-літератури слов'янська міфологія зустрічається в контексті нових світів, створених фантазією письменників [4]. З'явилися сучасні музичні групи («Калевала», «Аркона»), що використовують слов'янську міфологію у своїй творчості, інтегруючи міфи про стародавніх божеств і духів у власні композиції, створюючи звукові ландшафти, наповнені легендами та міфами.

Багато художників та скульпторів також дедалі частіше звертаються до давніх образів української дохристиянської міфології, намагаючись адаптувати їх до сучасного сприйняття. Ця тенденція простежується у творчості А. Антонюка, В. Гарбуза, Ф. Гуменюка, Д. Стецька, О. Цугорки, М. Северова та інших. У галузі графіки та ілюстрації зустрічаються сучасні інтерпретації міфологічних персонажів, які набувають нових форм і символіки, зокрема в офортах М. Кочубея, ілюстраціях В. Єрка. Міфологічні образи увійшли в монументальну та станкову скульптуру (В. Зноба, В. Наконечний, А. Куш, В. Корчовий), вітраж (В. Задорожний), емаль (О. Бородай), гобелен (Н. Литовченко), екслібрис (М. Стратілат), витинанку (А. Пушкарьов, М. Теліженко). Так, Анатолій Куш, відомий своїми роботами, що базуються на народних і фольклорних мотивах, зокрема на слов'янській тематиці [міфологічний цикл «Коло Свароже» (1994–2001)]. Автор звертався до міфологічних образів і символіки, намагаючись відтворити дух стародавніх слов'янських вірувань через образи богів, духів та магічних істот. Куш використовує у своїх роботах традиційні образи, при цьому переосмислюючи їх через власну творчу призму [1, 7].

Таким чином, слов'янська міфологія продовжує надихати художників, літераторів та музикантів, котрі підтримують через свої твори інтерес до культурної спадщини, використовуючи її в сучасному мистецтві для створення нових смислів та інтерпретацій. Слов'янська міфологія стає не лише предметом вивчення, а й привносить у мистецтво багатий символізм та різноманітність форм.

Література

1. Авраменко О. Анатолій Куш (До 60-річчя від дня народж.) // Мистецькі обрії'2005–06: Альм. – К., 2006. – Вип. 8–9.

2. Войтович В. М. Міфи та легенди давньої України. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. – 392 с.
3. Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2005. – 310 с.
4. Дара Корній. Чарівний звірослов українського міфу. – Харків : Vivat, 2024. – 432 с.
5. Костомаров М. І. Слов'янська міфологія. – Київ : Либідь, 1994. – 384 с.
6. Соколюк Л. Д. Михайло Жук: шляхом модернізму (перший Чернігівський період. 1905–1916 рр.) // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. праць. – Харків, 2015. – № 9–10. – С. 79–95.
7. Федорук О. К. Аргументи буття пластики. Про творчість укр. скульптора А. Куца // Сучасність. – 1999. – № 7–8.

Катерина ФЕДОРУК

*Здобувач першого курсу
другого (магістерського) рівня вищої освіти
факультету декоративно-прикладного мистецтва
Київської державної академії декоративно-
прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука (м. Київ, Україна)*

Володимир ХИЖИНСЬКИЙ

*Кандидат мистецтвознавства, доцент,
проректор з наукової та міжнародної діяльності
Київської державної академії декоративно-
прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука (м. Київ, Україна)*

РІЗДВЯНІ СВЯТА ЯК ЧАСТИНА УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В ПЕРІОД ТОТАЛІТАРИЗМУ

Анотація. Розглянуто різдвяні свята як частину української культурної та національної ідентичності, описується політика радянської влади щодо заборони різдвяних свят в Україні, яка була частиною ширшої антирелігійної кампанії та наступу на національну ідентичність. Проаналізовано перші обмеження тоталітарним режимом, спрямовані на витіснення традиційних свят, а також механізми боротьби – репресії проти духовенства, закриття церков, пропаганду атеїзму та впровадження альтернативних святкових ритуалів. Важливу увагу приділено способам, якими українці зберігали свої традиції, попри заборони: від таємного святкування в родинному колі – до підпільних богослужінь і творчого опору інтелігенції. Також аналізується роль церкви в ці часи та її переслідування радянською окупаційною владою. У тезах підкреслюється, що навіть у найжорстокіші періоди репресій український народ зумів передати різдвяні традиції наступним поколінням, що стало важливим чинником збереження національної культури та духовної спадщини.

Ключові слова: різдвяні свята; збереження традицій; репресії; релігія; радянська влада; тоталітарний режим.

Kateryna FEDORUK

*1st year student
of the second (master's) level of higher education
at the Faculty of Decorative and Applied Arts
Mykhailo Boychuk Kyiv State Academy
of Decorative Applied Arts and Design
(Kyiv, Ukraine)*

Volodymyr KHYZHYNSKYI
Candidate in Art History, Associate Professor,
Vice-Rector for Scientific and International Activities
Mykhailo Boychuk Kyiv State Academy
of Decorative Applied Arts and Design
(Kyiv, Ukraine)

CHRISTMAS HOLIDAYS AS PART OF UKRAINIAN CULTURE IN THE PERIOD OF TOTALITARISM

***Annotation.** The theses examine Christmas holidays as part of Ukrainian cultural and national identity, and describe the policy of the Soviet authorities regarding the ban on Christmas holidays in Ukraine, which was part of a broader anti-religious campaign and attack on national identity. The first restrictions by the totalitarian regime aimed at displacing traditional holidays are indicated, as well as the mechanisms of struggle - repressions against the clergy, the closure of churches, the propaganda of atheism and the introduction of alternative holiday rituals. Important attention is paid to the ways in which Ukrainians preserved their traditions despite the bans: from secret celebrations in the family circle to underground services and the creative resistance of the intelligentsia. The role of the church in these times and its persecution by the Soviet authorities is also analyzed. The theses emphasize that even during the harshest periods of repression, the Ukrainian people managed to pass on Christmas traditions to subsequent generations, which became an important factor in the preservation of national culture and spiritual heritage.*

***Keywords:** Christmas holidays; preservation of traditions; repression; religion; soviet regime; totalitarian regime.*

Різдвяні свята – це не звичайні урочистості, а глибоко вкорінена частина української культурної та національної ідентичності. Вони несуть у собі сакральний зміст, поєднуючи християнські традиції з давніми дохристиянськими віруваннями, що робить їх особливими та унікальними. Колядки, вертепи, щедрування – це не лише народні звичаї, а потужний код національної пам'яті, який із покоління в покоління передає духовні цінності, світогляд і самобутність українців. У найтяжчі часи – під час воєн, репресій, голодоморів – саме Різдво залишалося тим невидимим, але міцним зв'язком між минулим і майбутнім, що допомагав українцям зберігати свою віру, культуру та силу духу. Забороняючи або викорінюючи ці свята, вороги намагалися не просто змінити календар чи традиції – вони прагнули знищити саму сутність української нації, її історичний генетичний код [1].

Із приходом більшовиків до влади 1917 року почалася масштабна антирелігійна кампанія, що мала на меті викорінення християнських свят, зокрема Різдва. Для нової комуністичної ідеології релігія була «опіумом народу», а святкові традиції суперечили радянському атеїстичному світогляду. Українське Різдво, глибоко вкорінене в культурі народу, стало одним із

головних об'єктів боротьби. Першими кроками радянської влади у 1920-х роках стали дискредитація та висміювання релігійних свят через офіційну пропаганду. У школах та на виробництвах поширювали атеїстичну літературу, проводили лекції, що пояснювали «шкідливість» релігійних традицій. У пресі друкували статті, які закликали робітників і селян не дотримуватися старих звичаїв, а замість цього брати участь у комуністичних заходах [3].

У цей період почалися й прямі заборони. У 1923 році вийшов декрет, який офіційно скасовував святкові вихідні на Різдво та Великдень, робочими днями оголосили 7 січня та інші релігійні свята. У містах організовували «антиколядницькі» патрулі, які розганяли дітей, що ходили з вертепом, а в селах місцеві активісти могли повідомляти про колядників у відповідні органи.

Ще одним потужним інструментом боротьби з Різдвом стали так звані «червоні вертепи» та антирелігійні спектаклі. Замість традиційних різдвяних вистав, що прославляли народження Христа, влаштовували театралізовані дійства, в яких висміювали духовенство, а біблійні сюжети переосмислювали в більшовицькому дусі. У таких «виставах» Ісус міг постати як буржуазний експлуататор, а священники – як вороги народу. Одними із найжорсткіших заходів стали репресії проти духовенства та вірян. Починаючи з кінця 1920-х, радянська влада масово закривала та руйнувала церкви, а священнослужителів засуджували як «контрреволюціонерів». Люди, які відкрито святкували Різдво, ризикували потрапити під нагляд органів державної безпеки [3].

Попри жорстокі заборони, українці не лише не зреклися Різдва, а й знаходили різні способи передавати його наступним поколінням. Святкування стало формою тихого опору – прихованого, але впертого, який допомагав зберегти національну ідентичність навіть у найтяжчі часи. Найпоширенішою формою збереження традицій стало таємне святкування в родинному колі. Навіть коли офіційно 7 січня вважався робочим днем, багато українців знаходили спосіб відзначити Різдво. Часто люди брали «лікарняні», відпрошувалися з роботи або просто знаходили вечірній час для святкової вечері [5]. Колядки, які радянська влада намагалася викоринити, продовжували звучати, хоч і не так відкрито, як колись. Діти й молодь часто колядували лише для «своїх», аби не викликати підозри. Дехто ходив співати у віддалені села, де було менше контролю з боку влади. Пісні могли маскувати під «народні зимові пісні», але вони все одно зберігали дух Різдва.

Одним із хитрих способів зберегти традиції стало пристосування до радянської реальності. Наприклад, коли влада дозволила святкувати Новий рік, багато українських сімей зробило його своєрідною заміною Святвечора. Ялинка, яку радянська влада повернула в 1935 році як «новорічне дерево», часто мала традиційні різдвяні прикраси, що символізували давні обряди. Дідух, який влада забороняла як «куркульський пережиток», замінювали невеликими снопами чи пучками пшениці, які ставили поруч із ялинкою або ховали в кутку хати [1]. Святий Миколай був заборонений, тому в родинях діти часто отримували подарунки не 19 грудня, а в ніч на Новий рік – ніби від Діда Мороза, хоча всі розуміли, що це лише замаскований традиційний звичай.

Навіть за умов репресій українці продовжували плекати традиції через мистецтво. У 1960–70-х роках діячі культури намагалися відродити заборонені різдвяні обряди. Наприклад, художник та етнограф Іван Гончар організовував вертепи, збирав зразки народних костюмів та різдвяної символіки, чим привертав увагу молоді до автентичних традицій. Крім того, у селах та деяких містах зберігався вертепний театр – хоч і в закритому форматі. Іноді різдвяні вистави проводилися під виглядом звичайних театральних постановок, без явних релігійних мотивів, але з прихованими натяками на святкову символіку.

У 1960–80-х роках Різдво стало частиною боротьби українських дисидентів за національну культуру. Українська інтелігенція, попри переслідування, намагалася привернути увагу до забутих традицій. Василь Стус, Іван Світличний, Алла Горська та інші діячі не лише відзначали Різдво у своїх колах, а й популяризували ідею відродження народних звичаїв. У 1972 році у Львові групу студентів і молодих науковців заарештували за те, що вони організували колядування в центрі міста. КДБ розцінило це як «антирадянську діяльність». Такі випадки свідчать про те, що боротьба за збереження традицій була не лише культурним, а й політичним актом [5]. Найголовнішим механізмом збереження Різдва була передача традицій усередині родин. Бабусі й дідусі вчили онуків колядок, розповідали про різдвяні звичаї, показували, як готувати традиційні страви. Навіть якщо в школі дітям забороняли згадувати про Різдво, вдома вони отримували знання про справжній сенс свята.

Одним із ключових інструментів радянської влади у боротьбі з Різдвом було знищення церкви як центру духовного та культурного життя українців. Комуністичний режим розглядав релігію як ідеологічного ворога, який суперечив марксистсько-ленінському світогляду. Відповідно держава розпочала систематичне викорінення віри, що включало закриття церков, переслідування священників та репресії проти вірян. Попри це, церква залишалася важливим осередком опору. Священники та віруючі, які не підкорилися режиму, проводили служби таємно – у підпіллі, на квартирах або навіть у лісах і горах. Особливо це було характерно для греко-католиків, які діяли нелегально до кінця 1980-х років [4].

Таким чином, радянська боротьба з Різдвом була частиною ширшої війни проти релігії та української культури загалом. Заборона святкування, переслідування священників, знищення церков – усе це було спробою викоринити національну ідентичність українців. Однак народ вистояв, і навіть у найтемніші часи таємні колядки, різдвяні вечери в родинному колі та підпільні богослужіння допомагали зберегти віру, традиції і культуру. Це ще раз доводить, що українська нація має неймовірну силу духу – силу, яка допомогла пережити тоталітаризм і зберегти свою душу навіть у найжорстокіші часи.

Література

1. Портрет нації: як українці святкували Різдво попри всі заборони / Vogue UA – жіночий журнал про моду, красу і стиль. Vogue Ukraine – fashion, beauty, arts, society and living. URL: <https://vogue.ua/article/culture/lifestyle/portret->

nasiji-yak-ukrajinci-svyatkuvali-rizdvo-popri-vsi-zaboroni-50864.html (дата звернення: 18.02.2025).

2. Набока М. Вкрадене Різдво. Як комуністи нищили різдвяні свята українців? / Радіо Свобода. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/28955117.html> (дата звернення: 18.02.2025).

3. Радянський Грінч: як СРСР намагався викрасти українське Різдво / ТиКиїв – голос твого міста. URL: <https://tykyiv.com/ce-kyiv/radianskii-grinch-vikradach-rizdva-iak-srsr-namagalisia-znishchiti-ukrayinski-traditsiyi/> (дата звернення: 18.02.2025).

4. Святковий фронт. Як комуністи боролися з Різдвом / Chas.News. chas.news. URL: <https://chas.news/past/svyatkovii-front-yak-komunisti-borolisya-z-rizdvom> (дата звернення: 18.02.2025).

5. Як святкували Новорічні та Різдвяні свята в радянському Львові. Історія в дев'яти фотографіях. URL: <https://retrorivne.com.ua/jak-svjatkuvali-novorichni-ta-rizdvjani-svjata-v-radjanskomu-lvovi-istorija-v-dev-jati-fotografijah/> (дата звернення: 18.02.2025).

Олександра ЛОГВИНЧУК
Здобувач другого (магістерського)
рівня вищої освіти
факультету декоративно-прикладного мистецтва
Київської державної академії декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
(м. Київ, Україна)

ТРАНСФОРМАЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ ТРАДИЦІЙ У СУЧАСНОМУ ПРОСТОРІ: СУБКУЛЬТУРНІ ПРОЯВИ

Анотація. Розглядається трансформація українських традицій під впливом сучасних етнопрактик. Проаналізовано типи субкультурних проявів, зокрема етнофутуризм, поєднання народних елементів у повсякденному житті молоді і вплив воєнного часу на активізацію патріотичних мотивів у культурному просторі. Особливу увагу приділено змінам у візуальній культурі, музиці, моді та громадській діяльності.

Ключові слова: субкультура; українські традиції; етнофутуризм; молодіжна культура; війна; мистецтво; монументальне мистецтво; станкове мистецтво; емоційна ізоляція.

Oleksandra LOHVYNCHUK
1st year student
of the second (master's) level of higher education
at the Faculty of Decorative and Applied Arts
Mykhailo Boychuk Kyiv State Academy
of Decorative Applied Arts and Design
(Kyiv, Ukraine)

TRANSFORMATION OF UKRAINIAN TRADITIONS IN THE MODERN SPACE: SUBCULTURAL MANIFESTATIONS

Annotation. The examines the transformation of Ukrainian traditions under the influence of contemporary ethno-practices. It analyzes types of subcultural manifestations, particularly ethnofuturism, the integration of folk elements into the everyday life of youth, and the impact of wartime on the activation of patriotic motifs in the cultural space. Special attention is paid to changes in visual culture, music, fashion, and civic activity.

Keywords: subculture; Ukrainian traditions; ethnofuturism; youth culture; war; art; monumental art; easel art; emotional isolation.

У сучасному світі субкультури є важливим засобом самовираження молоді та показником соціальних змін. Український культурний простір нині переживає активний процес синтезу традиційних елементів із сучасними

субкультурними проявами. Після Революції гідності й особливо в умовах російського повномасштабного вторгнення в Україну візуальні коди, символи й естетичні рішення стають дієвим інструментом трансляції для світу і формування й підтримання національної ідентичності в повсякденні.

Тема поєднання традицій і сучасності в українському мистецтві та культурі активно вивчається сучасними дослідниками. Зокрема, у працях О. Дудко розглядається динаміка змін у трактуванні традицій в умовах соціальних трансформацій. Як слушно зауважує дослідниця, «традиція в українській культурі завжди була не консервативною категорією, а живим процесом оновлення та переосмислення» [1; 6]. Вона допомагала не лише зрозуміти суспільні трансформації, а й розширити знання про роль мистецтва в переживанні травми та збереженні історичної пам'яті. Дослідження М. Бистої присвячені аналізу субкультурних виявів у міському просторі. Так, у монографії «Мурали в сучасному міському просторі» авторка звертає увагу на використання народних мотивів у вуличному мистецтві як спосіб збереження культурної пам'яті [2]. Також важливими є праці М. Петрушкевич, яка вивчає візуальні образи сучасної війни та їхній вплив на формування національної ідентичності через поєднання сучасних і традиційних символів [3; 5].

Таким чином, сучасна наукова література підтверджує актуальність теми трансформації традицій в умовах глобалізації та соціальних викликів, що постали перед українським суспільством у ХХІ столітті, а митці беруть активну участь у формуванні сприйняття культурного контексту сучасниками всього світу.

Субкультура розглядається як соціокультурне явище з історичними передумовами та глибокими соціальними функціями. У ХХІ столітті спостерігається розмаїття субкультур: патріотичних, урбаністичних, мистецьких, музичних, цифрових, побутових, локальних та інших [4].

Візуальний стиль формується через одяг, графіку, музику, події, книги. Дедалі частіше з'являються інтерпретації народного орнаменту, козацької символіки, міфологічних сюжетів у сучасних контекстах: у музиці, одязі, графічному дизайні.

Одним із яскравих прикладів є етнофутуризм – напрям, що поєднує українську етнічну культуру із сучасними естетичними формами. Традиційні мотиви оживають у моді, графічному дизайні, цифровому мистецтві. Молодь активно інтегрує автентичні елементи у повсякденне життя через літературні клуби, співочі групи, етнорейви, кінопокази.

Воєнний контекст істотно вплинув на субкультурну динаміку: зросла популярність патріотичних мотивів у музиці, візуальному мистецтві, моді. Волонтерський рух та громадянська активність стали елементами культурної ідентичності молоді. Збирання коштів на потреби Збройних Сил України стало обов'язковим елементом подій, що також змінило їхнє естетичне наповнення. Станкове мистецтво під час російсько-української війни відіграє важливу роль у відображенні складної реальності воєнного часу та емоційного стану людей. Воно стало одним із потужних засобів фіксації історичних подій, вираження

колективної травми, скорботи, спротиву та надії. Художники використовують станковий живопис і графіку для створення творів, які передають наслідки війни, жахи бойових дій, але водночас акцентують на темах стійкості, свободи і боротьби за власну ідентичність. Завдяки діяльності сучасних центрів мистецтва, таких як М17 та Пінчук-артцентр, які популяризують українських митців та регулярно організовують виставки, присвячені нагальним проблемам сьогодення, можна виділити певні тенденції в сучасному образотворчому та станковому мистецтві.

Серед художників, які у своїх творах порушують теми традиції, побуту і субкультур, можна згадати Іллю Чічкана, Максима Малильо, Юрія Соломка, Ніну Мурашкіну, Олександра Гребенюка, Романа Мініна та інших.

Для прикладу наведемо творчість сучасної українсько-американської художниці Тетяни Остапенко, яка працює з акрилом як медіумом і займається фігуративним живописом. У своїй творчості вона зосереджена на темах соціальних та субкультурних, досліджує походження культурної ідентичності. Картина під назвою «Чаювання» (рис. 1) демонструє контраст між сучасним і традиційним. Контраст між тендітною оголеною лялькою Барбі та групою одягнених у традиційний стрій немолодих жінок – це контраст сьогодення і традиції, який ми спостерігаємо, поєднання непокєднуваного. Робота є ілюстрацією проблеми нинішнього пошуку себе молодими людьми і звертання до національної ідентичності.



Висновки. Українська субкультурна сцена відіграє важливу роль у формуванні нових національних наративів. Синтез традиційного і сучасного породжує унікальний культурний феномен, який набуває значення не лише всередині країни, а й за її межами. В умовах війни мистецтво та культура перетворюються на потужні засоби спротиву та збереження ідентичності.

Література

1. Дудко О. Традиція як оновлення: українська культура в часи змін. – Київ : Дух і літера, 2020. – 250 с.
2. Бистра М. Муралі в сучасному міському просторі (на прикладі Івано-Франківська). – Івано-Франківськ : ФОП Кушнір Ю. В., 2014. – 191 с.
3. Петрушкевич М. Ідентичність українок: візуальні образи російсько-української війни 2022 року. URL: <https://eprints.oa.edu.ua/id/eprint/9049>
4. Остапенко Тетяна. Про художницю [Електронний ресурс]. URL: <https://tatyanaostapenko.com/about>
5. PinchukArtCentre. Офіційний сайт [Електронний ресурс]. URL: <https://pinchukartcentre.org/>
6. Центр сучасного мистецтва М17. Офіційний сайт [Електронний ресурс]. URL: <https://m17.kiev.ua/>

Ольга ВИШНЕВСЬКА

*Здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
факультету декоративно-прикладного мистецтва
Київської державної академії декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
(м. Київ, Україна)*

Роман ПЕТРУК

*Заслужений діяч мистецтв України, доцент, професор
кафедри монументального і станкового живопису
Київської державної академії декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
(м. Київ, Україна)*

ОБРАЗ КНЯГИНИ ОЛЬГИ ЯК СИМВОЛ МУДРОСТІ, СИЛИ ТА ДУХОВНОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІЇ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ

Анотація. Розглянуто образ княгині Ольги як символ мудрості, сили та духовності української нації в образотворчому мистецтві України. Визначено основні етапи формування її образу в різних художніх напрямках, зокрема у монументальному мистецтві, живописі, іконописі та графіці. Зазначено, що образ Ольги є символом не лише політичної мудрості і державної далекоглядності, а й духовної сили, яка сприяла християнізації Київської Русі. Також проаналізовано вплив культурних ікон на формування національної ідентичності України через образ княгині Ольги.

Ключові слова: образотворче мистецтво; символ; духовність; сила; мудрість; Київська Русь; християнізація; українська нація; національна ідентичність.

Olga VYSHNEVSKA

*1st year student
of the second (master's) level of higher education
at the Faculty of Decorative and Applied Arts
Mykhailo Boychuk Kyiv State Academy
of Decorative Applied Arts and Design
(Kyiv, Ukraine)*

Roman PETRUK

*Honored Artist of Ukraine, Associate Professor, Professor
of the Department of Monumental and Easel Painting
(Kyiv, Ukraine)*

THE IMAGE OF PRINCESS OLGA AS A SYMBOL OF WISDOM, STRENGTH AND SPIRITUALITY OF THE UKRAINIAN NATION IN THE FINE ARTS OF UKRAINE

***Annotation.** The work examines the image of Princess Olga as a symbol of wisdom, strength and spirituality of the Ukrainian nation in the fine arts of Ukraine. The main stages of the formation of her image in various artistic directions are identified, in particular in monumental art, painting, icon painting and graphics. It is noted that the image of Olga is a symbol not only of political wisdom and state foresight, but also of spiritual power, which contributed to the Christianization of Kyivan Rus. The influence of cultural icons on the formation of the national identity of Ukraine through the image of Princess Olga is analyzed.*

***Keywords:** fine arts; symbol; spirituality; power; wisdom; Kyivan Rus; Christianization; Ukrainian nation; national identity.*

Образотворче мистецтво завжди було дзеркалом духовного світу нації, засобом передавання її історичної пам'яті, моральних ідеалів та культурних цінностей. Особливо це стосується зображення видатних постатей української історії, серед яких княгиня Ольга посідає чільне місце. Її образ у мистецтві уособлює не лише першу жінку-правительку Київської Русі, а й символ глибокої мудрості, непохитної сили духу та духовної місії народу. Від середньовічної іконографії до сучасних художніх інтерпретацій образ княгині Ольги залишається актуальним і натхненним для митців різних поколінь.

В умовах сучасних викликів, які постають перед Українською державою, питання утвердження національної ідентичності та повернення до витоків культурної спадщини набуває особливої ваги. Переосмислення постаті княгині Ольги в контексті образотворчого мистецтва допомагає не лише краще зрозуміти історичний розвиток української державності, а й надихає сучасне суспільство на збереження духовних цінностей. Аналіз мистецьких образів княгині Ольги допомагає виявити, як змінювалося бачення ролі жінки в державотворчих процесах та духовному житті суспільства, і як через візуальне мистецтво передавалися ідеали мудрості, сили волі та вірності національним традиціям.

Метою нашого дослідження є аналіз особливостей художнього втілення образу княгині Ольги як символу мудрості, сили та духовності в українському образотворчому мистецтві, а також виявлення основних тенденцій і засобів, за допомогою яких митці передавали її історичну місію та морально-етичні риси.

Княгиня Ольга (бл. 890–969 рр.) стала знаковою фігурою в історії східнослов'янських народів. Її політична діяльність, спрямована на зміцнення державності Київської Русі, реформи системи управління, встановлення дипломатичних зв'язків із Візантією та започаткування християнських традицій, зробила її символом мудрості й державної далекоглядності. Ці риси були глибоко осмислені і втілені в різних видах українського образотворчого

мистецтва [1].

Монументальне мистецтво найяскравіше відобразило велич і непохитність образу княгині. Відомим прикладом є пам'ятник княгині Ользі на Михайлівській площі в Києві (скульптор Іван Кавалерідзе, 1911, відновлений 1996 року). Статуя зображає княгиню з хрестом у руках, що символізує її звернення до християнства і прагнення до духовного оновлення свого народу. Велична постать Ольги в оточенні фігур Кирила і Мефодія та святого Андрія Первозваного формує композицію духовної тяглості українського народу.

Інший важливий приклад – пам'ятник у Переяславі (2020), де княгиня зображена в динаміці – її образ є символом руху української нації вперед, до свободи і духовної зрілості.

У живописі образ Ольги відзначається глибиною внутрішнього змісту. На картині Миколи Пимоненка «Княгиня Ольга» вона постає суворою, але справедливою правителькою. Пимоненко передає спокій і рішучість у погляді княгині, що символізує її дипломатичний талант і вміння твердо відстоювати державні інтереси [2].

Варто згадати також сучасну художницю Олену Кульчицьку, яка в своїх роботах у серії «Київська Русь» через декоративність форми і стримані кольори передала духовність і моральну велич княгині.

Іконописна традиція особливо підкреслює святість княгині Ольги. На іконах її часто зображають у багатому вбранні, з хрестом і сувоєм у руках. Така символіка вказує на її внесок у християнізацію Русі й законотворчу діяльність. Типовим прикладом є ікона XVII ст. «Свята рівноапостольна княгиня Ольга» (Київська школа), де Ольга тримає сувій із написом «Прийміть світло Христової істини», що підкреслює її роль як духовного провідника.

Відродження інтересу до іконопису у XXI столітті сприяло появі нових ікон княгині Ольги в українських храмах, зокрема в Патріаршому соборі Воскресіння Христового у Києві, де її образ виконаний у модерному стилі зі збереженням канонічних рис.

Сучасна графіка і живопис відкрили нові можливості для переосмислення образу княгині. Відомою є серія картин Катерини Косьяненко «Лики України», де Ольга представлена з етнічними елементами українського одягу, що підкреслює її символічний зв'язок з українським народом.

Окрему увагу слід звернути на авторський проєкт «Величні жінки України» художниці Олександри Прокопенко, де княгиня Ольга зображена не лише як історична постать, а й як вічна носійка української духовної ідентичності. У творах художниці домінують теплі золотаво-сріблясті кольори, що створюють відчуття святості й величі.

У творчості деяких українських митців Ольга трактується також як образ «матері-нації», що відображає ідею про початок нового державницького мислення і самостійної політики Київської Русі. Особливо це видно в роботах художників періоду незалежності України, де княгиня Ольга постає в короні, з розгорнутими крилами або у світлій аурі, що символізує натхнення,

оберігання нації і початок її великого шляху [3].

Таким чином, у різних жанрах і стилях українського образотворчого мистецтва образ княгині Ольги постає багатогранним і багатозначним: це і мудра правителька, і духовний просвітитель, і символ вічної боротьби за гідність, волю й самостійність Української держави.

Аналіз художнього втілення образу княгині Ольги в мистецтві України свідчить, що вона є не лише історичною постаттю, а й справжнім символом української духовності, сили та мудрості. Скульптура, живопис, іконопис та сучасна графіка пропонують різні інтерпретації цієї постаті, відображаючи як її глибинну духовну місію, так і значущість для української національної ідентичності. Збереження і популяризація образу княгині Ольги в мистецтві сприяють не лише культурному самовираженню народу, а й формуванню духовних орієнтирів сучасної України.

Література

1. Грушевський М. Історія української літератури : в 6 т. 9 кн. – Київ, 1995. – Т. 3. – 285 с.
2. Щербак О. Типологія жіночих образів у давній українській літературі.
URL:
https://shron1.chtyvo.org.ua/Scherbak_Olena/Typolohiia_zhinochykh_obraziv_u_davni_ukrainskii_literatur.pdf.
3. Україна в етнокультурному вимірі століть. Міфи і символіка в етнокультурі українців // Зб. наук. праць: посібник для викладачів, вчителів, студентів й учнів вузів і шкіл / Відповід. ред. П. М. Чернега. – Київ : Видавництво НПУ імені М. П. Драгоманова, 2015. – 199 с.

Валентина КОСТЮКОВА

*Кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри мистецтва текстилю, вишивки та костюма
Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і
дизайну імені Михайла Бойчука
(м. Київ, Україна)*

Христина ЦЮПА

*Здобувач першого курсу
другого (магістерського) рівня вищої освіти
факультету декоративно-прикладного мистецтва
Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і
дизайну імені Михайла Бойчука
(м. Київ, Україна)*

СЮЖЕТНІ МОТИВИ У ТВОРАХ РЕМІЗНОГО ТКАЦТВА ЮРІЯ КУХАРЯ

***Анотація.** Досліджуються ключові теми та композиційні особливості авторських робіт Юрія Кухаря, виконаних у техніці ремізного ткацтва. Розглядається символіка геометричних та стилізованих образів, які митець використовує для відображення традиційних українських цінностей, духовності та культурної спадщини. Автор аналізує, як сюжетні мотиви, такі як оберегові символи, втілюють ідеї гармонії, захисту і зв'язку поколінь. Підкреслюється важливість творчості Юрія Кухаря для збереження та розвитку українського народного мистецтва в сучасному контексті.*

***Ключові слова:** текстильне панно; ремізне ткацтво; художній текстиль.*

Valentyna KOSTIUKOVA
PhD in Art History, Associate Professor
Department of Textile Art, Embroidery and Costume
Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design
(Kyiv, Ukraine)

Khrystyna TSIUPA
First-year Master's Degree Student
Faculty of Decorative Applied Arts
Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design
(Kyiv, Ukraine)

NARRATIVE MOTIFS IN SHAFT WEAVING ARTWORKS BY YURIY KUKHAR

Annotation. *This article explores the key themes and compositional features of the artist's original works created using shaft weaving techniques. It examines the symbolism of geometric and stylized images employed by Yuriy Kukhar to reflect traditional Ukrainian values, spirituality, and cultural heritage. The authors analyze how narrative motifs, such as protective symbols, embody ideas of harmony, safeguarding, and generational continuity. The article emphasizes the significance of Yuriy Kukhar's art in preserving and evolving Ukrainian folk art within a contemporary context.*

Keywords: *textile panel; shaft weaving; artistic textile.*

Українське народне мистецтво, зокрема ремізне ткацтво, є важливим носієм духовної та культурної спадщини, що відображає світогляд, традиції та цінності нашого народу. Попри багатий художній потенціал, цей вид декоративного мистецтва поступово втрачає свою популярність у сучасному суспільстві, що зумовлено впливом глобалізації та недостатньою увагою до його збереження і дослідження. Творчість Юрія Кухаря, який відроджує ремізне ткацтво через унікальні сюжетні мотиви, заслуговує на особливу увагу як приклад поєднання традицій і новаторства. Проблема полягає в недостатньому вивченні його робіт як джерела глибоких етнокультурних змістів та інноваційного підходу до народного мистецтва. Актуальність статті визначається необхідністю дослідження сюжетних мотивів у ремізному ткацтві Юрія Кухаря, що дає змогу не лише зберегти традиційні форми, а й інтегрувати їх у сучасний культурний контекст. Аналіз його творчості сприяє популяризації українського мистецтва, формуванню національної ідентичності та розвитку нових підходів до інтерпретації народної спадщини.

Про вітчизняне ремізне ткацтво у мистецтвознавчій літературі написано небагато, якщо порівнювати з іншими текстильними техніками – килимовим (гобеленовим) тканням, розписом на тканині, клаптиковим шитвом, валянням непряденою вовною, вибійкою.

Побіжні згадки про автора текстильних ремізних композицій Юрія Кухаря знаходимо в «Енциклопедії сучасної України» [1] та на сайті КДАДПМД ім. М. Бойчука.

Метою дослідження є опис текстильних композицій, які були створені як шляхом ручного перебору, так і за допомогою складного багаторемізного ткацтва. Досліджувані твори – це робота викладача КДАДПМД імені Михайла Бойчука Юрія Дмитровича Кухаря. До методів дослідження можна віднести аналіз композиційної будови твору та аналіз ткацьких переплетень.

Результати дослідження доводять, що сучасні текстильні технології ручного ткацтва дають можливість проектувати і виконувати в матеріалі складні роботи як за композиційним рішенням, так і за складним ткацьким переплетенням.

Перевага ремізного ткацтва порівняно з іншими текстильними техніками полягає в тому, що у створенні узору беруть участь нитки основи і підкання. Це надає можливість добиватися додаткових фактурних, кольорових, оптичних ефектів, тоді як зображення в гобелені створюється лише за рахунок підкання, яке повністю перекриває нитки основи. Недоліком цієї техніки є те, що ремізний підйом ниток основи обмежує створення форм більш вільної конфігурації. Але художники-текстильники знаходять вихід із ситуації, поєднуючи ремізне ткацтво з ткацтвом ручного перебору.

Використання художніх засобів, які митці-текстильники застосовують у своїй творчості, залежить від конкретного творчого завдання митця, наявності відповідної технології ткацтва. Досліджено, як техніка ремізного ткацтва дає змогу Ю. Кухарю створювати складні візерунки з чіткими геометричними формами. Використання контрасту червоного та білого кольорів підкреслює символічність робіт, а ритмічність орнаментів забезпечує гармонійність композицій. Роботи Юрія Кухаря продемонстрували, як традиційні мотиви українського ремізного ткацтва можуть бути переосмислені в сучасному контексті. Автор уміло адаптує народну техніку до сучасних художніх вимог, додаючи індивідуальні акценти й інноваційні рішення. Аналізуючи твори ремізного ткацтва, які є в мережі «Інтернет», можна визначити такі загальні зображальні мотиви:

- інтерпретація традиційних орнаментів;
- використання знаків-символів;
- асоціативний пейзаж;
- твір тематичного характеру.

Розглянемо панно Юрія Кухаря «Весільна берегиня», виконане в техніці ремізного ткацтва. Основні кольори, використані в цій роботі, – червоний і білий. Червоний малюнок яскраво виділяється на білому тлі, що створює контраст і підкреслює символічність зображення. Дані кольори та мотив також притаманні крелевецьким рушникам. Крелевецькі ткані рушники, створені у техніці перебірного ткацтва, – це мистецькі вироби традиційного народного промислу українців Північно-Східного Полісся. Багатий геометризований орнамент крелевецьких рушників складається із символів, які відповідають

українському світогляду. Упізнати цей рушник можна серед сотень інших завдяки поєднанню білого і червоного кольорів із густим орнаментом [2].

Композиція складається з геометричних та символічних елементів. Центральний мотив – стилізована жіноча фігура, яка нагадує образ берегині, символу захисту й оберігання. Цей символ також є елементом крелевецьких рушників, де центральну частину рушника заповнює характерний антропоморфний символ, який нагадує постать жінки з піднятими руками або форму свічника, який із часом замінений на «квітучий вазон». Це основний орнамент крелевецького рушника – «дерево / квітка життя» чи «богиня Берегиня» [2].

Обабіч центрального елемента розташовані стилізовані зображення птахів, які часто асоціюються з добробутом, гармонією та родинним щастям. Верхня частина роботи прикрашена орнаментом, який нагадує сонячні символи або вінок, що підкреслює весільну тематику.

Робота має чітку симетричну композицію, що створює відчуття гармонії та порядку. Зображення нагадує традиційні українські обереги, які передавали глибокі символічні значення через поєднання геометричних візерунків та кольорових контрастів.

У цьому панно в техніці ремізного ткацтва використовуються різні типи технологічних переплетень. Ремізне ткацтво дає змогу створювати геометричні візерунки за рахунок чергування ниток основи і підкання у визначеній послідовності. У цій роботі, ймовірно, застосовані такі переплетення:

1. Переплетення «ламана саржа» – основне, яке забезпечує рівномірний фон. Біле тло створене саме цим переплетенням.

2. Саржеве переплетення (орнаментальне) – використовується для створення червоних візерунків. Воно дає можливість виділяти контрастні декоративні елементи.

3. Комбіноване переплетення – дає змогу поєднувати основний фон із більш складними орнаментальними формами. Завдяки цьому в роботі відтворено чіткі лінії центрального образу та симетричних деталей [3].

У цілому в переважній більшості творів українських митців присутні духовні засади, які загалом притаманні українській народній традиції. Збереження традицій є необхідним елементом відродження стародавньої української культури.

Висновки. Юрій Кухар успішно адаптує елементи народного мистецтва до сучасних художніх вимог, зберігаючи їхню автентичність. Його роботи є прикладом інтеграції традиційного українського ткацтва в сучасний культурний контекст.

Творчість Юрія Кухаря сприяє збереженню і популяризації ремізного ткацтва, надихаючи сучасних митців використовувати традиційні техніки в нових формах. Його підхід формує нове бачення народного мистецтва як джерела інновацій. Подальші дослідження допоможуть глибше зрозуміти значення ремізного ткацтва у сучасному світі, зберегти національну спадщину та розвинути її нові художні можливості.

Література

1. Кухар Юрій Дмитрович / В. Д. Андріяшко // Енциклопедія сучасної України [Електронний ресурс] / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.]; НАН України, НТШ. – Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2016. – URL: <https://esu.com.ua/article-52212>.
2. Батирєва І. «Тканий бренд» з Полісся: крелевецький рушник. URL: <https://authenticukraine.com.ua/blog/kroleveckij-tkanij-rusnik>.
3. Андріяшко Василь. Ремізне ткацтво як художній засіб для створення виставкового панно // Всеукраїнська науково-практична конференція науково-педагогічних працівників і молодих учених (25 квітня 2024 р.) : тези доповідей та повідомлень. – С. 8.



"Весільна Берегиня", 70X100, ремізне ткацтво, 2006 р.

Поліна УНІЧ

*Здобувач першого курсу
другого (магістерського) рівня вищої освіти
факультету декоративно-прикладного мистецтва
Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і
дизайну імені Михайла Бойчука
(м. Київ, Україна)*

Ольга МИХАЙЛЮК

*доцент кафедри графічного дизайну
Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і
дизайну імені Михайла Бойчука
(м. Київ, Україна)*

ЗАСОБИ ВИРАЗНОСТІ В АРТКОСТЮМІ

Анотація. Розглянуто засоби виразності у видовищному театральному та кінематографічному костюмах. Перелічено та охарактеризовано засоби художньої виразності, серед яких зокрема колір, фактура, текстура матеріалів, геометричний вигляд форми. Визначено взаємозв'язки та вплив видовищного костюма на асоціативно-образне сприйняття людиною персонажа. Акцентовано увагу на архетипах персонажів у кіно і театрі та відповідності асоціативних засобів виразності в їхніх костюмах.

Ключові слова: засоби виразності; видовищний костюм; мистецтво; дизайн одягу; дизайн персонажа.

Polina UNICH

*First-year Master's Degree Student
Faculty of Decorative Applied Arts
Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design
(Kyiv, Ukraine)*

Olha MYKHAILYUK

*Associate Professor, Department of Graphic Design
Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design
(Kyiv, Ukraine)*

EXPRESSIVE MEANS IN ART COSTUME

Annotation. The paper explores the expressive means used in spectacular theatrical and cinematographic costumes. It enumerates and characterizes artistic expressive tools, including color, material texture, surface quality, and geometric shape. The study identifies interrelations and the impact of spectacular costumes on

the viewer's associative and imaginative perception of characters. Special attention is given to character archetypes in film and theatre, and to how associative expressive means are reflected in their costumes.

Keywords: *expressive means; spectacular costume; art; fashion design; character design.*

Відомо, що костюм є важливим інструментом сприйняття глядачем мистецьких творів, таких як театральна вистава, кінофільм чи навіть анімаційний фільм. У сучасному суспільстві завдяки наявності широкого асортименту актуального одягу за відносно помірними цінами зовнішній вигляд людини вже не є об'єктивним критерієм для визначення її соціального статусу чи рівня матеріального достатку. Крім того, спроби визначити характер, уподобання чи соціальний статус людини, спираючись лише на її візуальний образ, можуть свідчити про стереотипне мислення, упереджене сприйняття та поверхову оцінку індивідуальності, що не відповідає соціокультурним реаліям сьогодення. «Театральне лицедійство перетворює плинне життя на видовище, реальних акторів – на уособлення вигаданих героїв, і роль художника в цьому процесі» [1, с. 10].

Однак у творах мистецтва, зокрема у фільмах, саме стереотипне мислення допомагає глядачу за короткий час зрозуміти якнайбільше про того чи іншого персонажа. «У межах іконографічного аналізу насамперед використовують типізацію, що виявляє найбільш вживані мотиви, які повторюються і стають базовими» [2, с. 4]. Так, наприклад, вільний силует може натякнути на легковажну вдачу героя, а велика кількість прикрас свідчить про його честолобство. Існує широкий спектр засобів виразності, за допомогою яких персонажі набувають глибини, індивідуальності, стають упізнаваними і незабутніми для глядача. Зокрема, яскравим прикладом є образи, що уособлюють емоційні стани, представлені в анімаційному фільмі «Думками навиворіт» («студія Pixar») (рис. 1).

Сутність кожного персонажа виражено через костюм шляхом застосування відповідних колірних та силуетних рішень, фактури, текстури матеріалів тощо, які є візуальними маркерами його характеру та сприяють формуванню асоціативно-образного сприйняття сюжетної лінії твору в цілому.

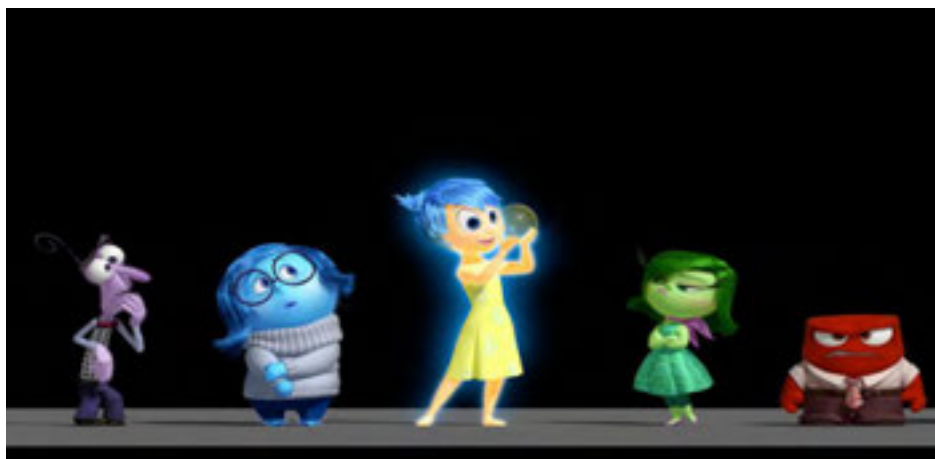


Рисунок 1. Персонажі анімаційного фільму «Думками навиворіт»
(«студія Pixar»).

Слід також зазначити, що костюм часто може вказувати на часовий період розгортання оповіді, бути як побутовим, відображати психологічний стан, сферу інтересів, професію персонажа тощо, так і узагальненим, символічним, абстрактним, викликати ті чи інші суб'єктивні судження в глядача, спонукаючи його до роздумів. Костюм тісно пов'язаний із сюжетом твору і може розповідати власну історію про того чи іншого героя, його минуле, віросповідання, соціально-культурну приналежність. «Костюм набуває семантикосеміотичного характеру і є надскладним інтердисциплінарним явищем, яке вимагає використання широкого спектра специфічних аналітичних засобів і понять, цілісно-комплексного, синтетично-синергетичного вивчення» [3, с. 135].

Отже, актуальність теми зумовлена тим, що фільми, серіали та анімаційні фільми давно стали частиною повсякденного життя, а театр уже протягом тривалого часу залишається важливим елементом художньої комунікації. Засоби виразності в костюмах персонажів, що формувалися та вдосконалювалися впродовж історичного розвитку, справляють безпосередній вплив на формування асоціативно-образного сприйняття героїв та сюжетів у цілому.

Література

1. Савчук О. Український театральний костюм XX–XXI століть. Ескізи. – Львів, Київ, Харків : ГО Галерея сценографії. Музей театального музичного та кіномистецтва України, 2024. – 128 с.
2. Несен І. І. Методи дослідження театального костюма: український досвід // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – 2022. – № 3. – С. 114–119.
3. Пігель Ю. Наукові джерела дослідження театального костюма. URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16524/15-Pihel.pdf?sequence=1>

Віталія КАЛАЙДА
Здобувач першого курсу
другого (магістерського) рівня вищої освіти
факультету декоративно-прикладного мистецтва
Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і
дизайну імені Михайла Бойчука
м. (Київ, Україна)

ОСОБЛИВОСТІ ЗОБРАЖЕННЯ ФІЗИЧНИХ СТРАЖДАНЬ ЛЮДИНИ У ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

Анотація. Досліджується тема фізичних страждань у візуальному мистецтві від античності до сучасності. Проаналізовано, як митці різних епох використовували зображення болю для вираження культурних, релігійних та соціальних ідей. Розглянуто символіку тілесних страждань та сучасні художні практики, що перетворюють біль на інструмент висловлювання.

Ключові слова: фізичні страждання; візуальне мистецтво; біль; символіка; тіло; мистецькі епохи; соціальна критика.

Vitalia KALAIIDA
First-year Master's Degree Student
Faculty of Decorative Applied Arts
Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design
(Kyiv, Ukraine)

Annotation. The presentation explores the depiction of physical suffering in visual art from antiquity to the present. It analyzes how artists of different periods have used images of pain to express cultural, religious, and social ideas. The paper examines the symbolism of bodily suffering and highlights contemporary artistic practices that transform pain into a medium of critical expression.

Keywords: physical suffering; visual art; pain; symbolism; body; artistic periods; social critique.

Упродовж століть зображення фізичного болю залишалося постійним мотивом візуального мистецтва. Нині, в умовах воєн, соціальної нерівності та медіа, тема тілесних страждань набуває нової актуальності. Вона допомагає не лише аналізувати історичний досвід, а й осмислювати межі емпатії, репрезентації та етики в мистецтві. Дослідження проблеми візуалізації болю є важливим для розуміння того, як мистецтво фіксує, трансформує та інтерпретує людський досвід крізь призму тілесних страждань.

Проблема репрезентації болю в мистецтві розглядалася в працях Сюзан Зонтаг («Про біль інших») [1], Елейн Скеррі («The Body in Pain») [2], а також

сучасних дослідників візуальної культури. У вітчизняному мистецтвознавстві зосереджено увагу переважно на релігійній та воєнній іконографії. Однак комплексного міждисциплінарного аналізу зображення фізичних страждань у різних художніх епохах поки бракує, що визначає потребу цього дослідження.

Дослідження М. Бистої [3] присвячені аналізу субкультурних виявів у міському просторі. Зокрема, у монографії «Муралі в сучасному міському просторі» авторка звертає увагу на використання народних мотивів у вуличному мистецтві як способу збереження культурної пам'яті.

Сучасні студії з культурної антропології, філософії мистецтва і тілесності (Ж. Дельоз [4], М. Фуко [5]) звертають увагу на тіло як простір влади, контролю і протесту. Ці підходи дають змогу розглядати зображення болю не лише як естетичну категорію, а й як інструмент дискурсивного впливу в суспільстві.

У новітніх мистецьких практиках дослідники приділяють увагу таким формам, як перформанс, відеоарт, артінсталяції, що безпосередньо використовують фізичне тіло як засіб комунікації. Проблематика болю в цих випадках виходить за межі класичного живопису й стає об'єктом етичних дебатов про межі мистецтва, глядацьке співпереживання та шокую естетику.

Мета дослідження – проаналізувати еволюцію зображення фізичних страждань у візуальному мистецтві від античності до сучасності, визначити ключові символи, художні стратегії та соціокультурний контекст, у якому формується візуальний образ болю.

Для досягнення цієї мети застосовано міждисциплінарний підхід, що поєднує мистецтвознавчий, культурологічний, філософський та соціальний аналіз. Метод історико-стилістичного дослідження використано для вивчення художніх епох; іконографічний метод – для розшифрування символіки страждань; компаративний аналіз – для порівняння традицій і змін у репрезентації болю; метод контент-аналізу – для дослідження сучасних артпрактик.

Аналіз візуального мистецтва різних епох засвідчив, що зображення фізичних страждань завжди мало глибоке символічне, етичне й естетичне навантаження. В античному мистецтві біль часто асоціювався з героїзмом і боротьбою, натомість у християнському середньовічному образі він набуває сакрального змісту як знак жертвності й спасіння. Ренесанс приніс анатомічну точність і нову увагу до індивідуального тіла, уособлюючи страждання як прояв гідності та духовної сили.

У період бароко мистецтво акцентувало на емоційній інтенсивності, поєднуючи тілесний біль із релігійним екстазом чи трагічним пафосом. У модерному та постмодерному мистецтві тема страждання вийшла за межі релігійної або героїчної риторики – біль постає як наслідок історичних травм, соціального тиску, психологічних станів. Спотворене тіло, деформація форми, радикальне використання тіла в перформансах чи інсталяціях набули значення жесту спротиву, акту протесту або рефлексії над вразливістю людського існування.

Особливу увагу привертає використання власного тіла художниками сучасності як об'єкта й суб'єкта мистецтва. Це руйнує межу між глядачем і твором, викликаючи не лише естетичну реакцію, а й моральну залученість. Таким чином, тілесні страждання в мистецтві переходять від ілюстрації до комунікативної платформи, що провокує дискусії про сенс людяності, емпатії та межі репрезентації.

У ході дослідження візуалізацію фізичних страждань було систематизовано за ключовими художніми епохами: *античність, середньовіччя, Ренесанс, бароко, модерн, XX–XXI століття*. Такий поділ допоміг простежити, як змінювалися художні засоби, функції зображення болю, його інтерпретація залежно від історичного та культурного контексту.

У мистецтві античності фізичний біль часто зображувався в контексті міфологічних чи героїчних сцен. Зразковим прикладом є скульптурна група «Лаокоон і його сини», де тілесна напруга передає не лише фізичне страждання, а й моральну велич героя. Біль тут не принижує людину, а навпаки – увиразнює її шляхетність.

У середньовічному християнському мистецтві біль перестає бути індивідуальним досвідом – він стає *божественною місією*. Розп'яття Христа, сцени мук мучеників, образ Богородиці з Мечем Скорботи втілюють *сакральний сенс страждання* як очищення, жертви заради спасіння людства.

В епоху Ренесансу тілесність знову набуває автономії. Майстри, як-от Мікеланджело або Караваджіо, зображують страждання з анатомічною точністю, підкреслюючи як фізичний реалізм, так і внутрішню силу особистості. Це вже не лише духовна алегорія, а й драматичний психологічний портрет людини в граничному стані.

Бароко використовує біль як візуальний засіб максимального емоційного впливу. Динамічні композиції, контрасти світла і тіні, напруга міміки – усе це спрямовано на створення афекту. Картини Рубенса, Веласкеса, Рембрандта буквально занурюють глядача в драму страждання.

У XX столітті біль дедалі частіше осмислюється через тему травми – особистої, колективної, історичної. Пікассо, зокрема в «Герніці», показує тіло як розірвану мову, де фізичне страждання стає криком соціального болю. Експресіоністи, такі як Отто Дікс чи Егон Шіле, фіксують тіло в стані руйнації, самотності, психічної нестабільності.

Сучасні художники часто використовують власне тіло як інструмент прямої комунікації. У перформансах Марини Абрамович або Рона Аттея біль перестає бути зображенням – він відбувається в реальному часі, стаючи частиною досвіду глядача. Таке мистецтво відкриває нові питання – про етичні межі, дозволене в мистецтві і цінність тіла як простору висловлення.

Висновки. Зображення фізичних страждань у візуальному мистецтві завжди було багатшаровим і глибоким виразом людських переживань. Від античності до сучасності страждання в мистецтві виконували різні функції: від символу героїзму та жертвовності в античності та середньовіччі – до психічних і соціальних травм у модерністських і постмодерністських практиках.

Мистецтво змінювалося залежно від культурних та історичних контекстів і тому зображення болю набувало нових значень. В античності й середньовіччі біль асоціювався з високими моральними чи релігійними ідеалами, тоді як у сучасному мистецтві він часто стає символом глибокої психологічної чи соціальної травми.

Мистецтво XX–XXI століть, особливо через перформанси та відеоарт, також активно використовує фізичний біль як спосіб комунікації безпосередньо із глядачем, що розмиває межі між твором і його сприйняттям. Художники розглядають страждання не лише як естетичний чи історичний феномен, а й як особистісний досвід, пов'язаний із тілесною ідентичністю, соціальними питаннями та моральними дилемами.

Таким чином, дослідження зображення болю в мистецтві свідчить, що тема страждання залишається актуальною в різних епохах і стилях, набуваючи нових сенсів і значень залежно від часу та соціокультурного контексту.

Література

1. Зонтаг С. Спостереження за болем інших. URL: ist publishing, 2023 ISBN 978-617-7948-45-1. – 144 с.
2. Скаррі Е. Тіло в болю: Створення та руйнування світу. – Оксфорд :Видавництво Оксфордського університету, 1988. – 400 с.
3. Бистра М. Мурали в сучасному міському просторі (на прикладі Івано-Франківська). – Івано-Франківськ : ФОП Кушнір Ю. В, 2014. – 191 с.
4. Захер-Мазох Л. Венера у хутрі / Леопольд фон Захер-Мазох. – Львів : Кальварія, 2012. – 240 с.
5. Фуко М. Aesthetics, Method, and Epistemology: Essential Works of Foucault 1954–1984. – Penguin, 2020. – 528 с.

Marta Anna RACZEK-KARCZ
PhD in Humanities, Sciences of Art
Assistant professor, Faculty of Graphic Arts,
Academy of Fine Arts in Krakow
(Krakow, Poland)

**PRINTMAKING IN THE EXPANDED FIELD OR PRINT CULTURE
– IN SEARCH OF A METHODOLOGICAL FRAMEWORK FOR
RESEARCH ON CONTEMPORARY GRAPHIC ARTS**

***Annotation.** The proposed text analyzes two potential methodological frameworks for research on contemporary graphic arts, an area in which significant transformations have taken place over the last two decades, both in terms of the methods and tools used by artists, and in the area of the artist-work-spectator relationship. The first group of transformations concerns the inclusion of new tools for image producing (screen turn within digital print, laser cutting of the matrix, inclusion of photocopying techniques into the framework of classic metal or stone matrices, etc.), as well as new methods of making the image public (installations, performances, exhibitions of matrices, audiovisual narratives, including interactive forms based on mechanics taken from the world of digital games, etc.) in the area of interest of printmakers and graphic artists. The second group of changes concerns the increasing role of the spectator in the process of perceiving the work, resulting in the expansion or outright abandonment of the contemplative model in favor of interaction between the creator and the spectator through matrices art, the recipient's interaction with the graphic dispositive prepared by the artist, or the recipient's co-creation or co-participation in the process of graphic image creation. These changes led to the need to reformulate analytical categories applied to the description of new graphic forms.*

The proposal presented in this text is to discuss and present the benefits, as well as to indicate potential weaknesses resulting from the following methodological decisions. Adapting the concept proposed by Rosalind Krauss for the study of new forms of sculptural art known as the expanded field to the needs of the analysis of contemporary graphic art. Transferring the concept of print culture used in historical, library and literary studies to the area of analysis of graphic arts and updating it in order to adapt it to the research needs regarding activities in the field of contemporary graphic arts.

Key words: *printmaking in the expanded field; print culture; printed image; contemporary graphic arts.*

The first decades of the 21st century brought interesting changes in the field of graphic arts. Even though they cannot be called a revolution yet, because they still do not occupy a dominant position in the area of graphic arts in general, but they are becoming increasingly visible artistic practices. They were undoubtedly caused by the digital revolution, in the sense that we find in the bipartition proposed by

Christine Paul in 2003, and – what is worth emphasizing – they do not concern prints made using instruments of digital image creation, but creative practices using classic printing tools. The effects of these practices escape the previous methods of analysis rooted in classic aesthetic qualities. They cannot be subject to skills evaluation criteria either, because the intentions of their creators go far beyond skills proficiency or formal experiment. This means that it is necessary to create a new methodological framework for research on contemporary graphic arts. The presented proposal is preliminary in nature, and its aim is to probe whether the proposed framework will prove useful in reflecting on the constantly evolving shape of contemporary graphic arts.

The first transformation is associated with a turn in the artist-viewer relationship that leads from contemplation of the work towards an interactive and participatory model. The second is a semantic turn and leads from formal and skill-based musings to addressing important socio-cultural topics of both a local and global nature. These tendencies are largely correlated, i.e. many artists interested in reflecting on the current challenges of reality pursue this subject within interactive or participatory projects.

The aforementioned turns require the creation of new analytical frameworks. Of course, one can – and I have been doing so for several years – draw on methods developed in art theory for the analysis of all kinds of contemporary activities situated in the field of art, such as relational aesthetics by Nicolas Bourriaud or the model of participatory art proposed by Claire Bishop.

However, for some time now I have been postulating the establishment of two separate methodological frameworks for research on contemporary graphics. When proposing such a solution, I understand the methodological framework as a superior structure that enables the positioning within it of research tools drawn from various disciplines and, at the same time, allows for equipping the workshop of a graphic arts researcher with a point of reference appropriate to the subject he or she is researching, because it is rooted in both the technical and socio-cultural history of printmaking itself.

The framework proposed for research on contemporary graphic arts is:

1. **printmaking in the expanded field** – i.e. the transformation of the concept originally proposed by Rosalind Krauss for the purposes of research on new forms of sculpture so that they can be used to analyze diverse printing activities that escape the categories of classical aesthetics and skills criteria;
2. **printed image culture** – a term referring to the well-established concept of print culture in science, from which it can be distinguished as an analytical subcategory, and at the same time suggesting its affiliation to and autonomy from the concept used primarily in historical and bibliological research, and also to a limited extent in literary studies.

Let's start by defining what printmaking in the expanded field is. After all, it is not about historicizing domestication, which Rosalind Krauss directly opposed. It is about clearly communicating that what we are looking at, or rather - taking into account the practices for which this concept will prove useful - what we participate in

or what we co-create, is in its essence a print, only that it abandons its previous skills-defined framework. The expanded field of printmaking is therefore an important signal of the entry of this artistic practice, although very late in this respect, into the artistic reality of postmodernism. The expanded field of printmaking is based on two important gestures: the negation of the artist's exclusivity in the creative process and his technical experiments, shrouded in an almost alchemical mystery, and the simultaneous commonality of matrix-like activities. When Krauss states, *that we know very well what sculpture is* [1, 33] and refers to the historical limitation of this category, which places it in the logic of a monument, and then describes the changes that have taken place within it under the influence of modernism, making sculpture a negative category consisting in being "not-that", that is, almost not being despite having a very solid volume, we already know that the theorist aims in this way to create a completely new structure for describing sculpture. It becomes an expanded field that allows us to see sculpture as *only one term on the periphery of a field in which there are other, differently structured possibilities* [1, 38]. In the case of sculpture, these possibilities take the form of "marked sites", "axiomatic structures" or "site-construction". The modernist attitude of the defenders of media purity, pointed out by Krauss, towards such a positioned sculpture indeed, as the theoretician notes *derives from the modernist demand for the purity and separateness of the various mediums (and thus the necessary specialization of a practitioner within a given medium)* [1, 42]. Let us stop at this statement for now, because it can help us justify the need to introduce the category of printmaking in the expanded field. This is necessary because in the area of artistic printmaking, modernist tendencies of purity of the artistic medium, perfection of workmanship and the primacy of formal and technical exploration over transmitting ideas or initiating discussion are still very strong. The expanded field is therefore necessary both for graphic activities that are situated on the border of "not-/not-", as well as for those that do not fit into the modernist paradigm, e.g. using a digitally programmed laser to create a woodcut matrix or producing only an ephemeral print that will be quickly destroyed. Because within these activities, the essence is neither the matrix itself nor the print created on its basis. One or both of them serve to create a specific situation between the artist and the viewer, as in Zuzanna Dyrda's graphic performance 'Marking', in which prints in the form of the fingertips of the performance participants were printed on the artist's pregnant belly. The essence of this action was neither a technical experiment nor the creation of a perfect print, but a temporarily formed community and discussion about the socio-cultural practices to which pregnant women are subjected. Print here turned out to be only a transmission belt of meanings, not a separate, independent object.

Jan Stefan Pettersson, a graphic artist and theoretician formerly associated with the University of Oslo, was one of the initiators of the first discussion on the possibilities that introducing the concept of graphics into an expanded field might offer. In the *Preface* to the publication summarizing the scientific seminar organized in 2015, Pettersson notes, following Krauss's lead, that *printmaking in the expanded field occurs as soon as we start to question tradition and art history together with the*

problematic set criteria that Modernism founded. [2, 29]. It is worth emphasizing that the subtitle of this publication is 'A pocketbook to the future. Collected text and thoughts'. Thus, the organizers and participants themselves suggested on the cover that the purpose of the discussion they undertook was to determine potential directions for development, and not to summarize the existing state of affairs.

The methodological framework of printmaking in the expanded field is not only an analytical construct that can be used in research on contemporary graphics, but it also carries a liberating potential for graphic practice itself. One of the most important questions that artists working in the area of relational art, as well as participatory art, or broadly speaking pro-social art, ask themselves today is the question of the purpose that their actions are to serve, and the means used depend on its definition. This in turn leads us to perceive art both as a field of constantly redefined relations and to understand it as a communicative action. And this leads us directly to print culture and the related concept of the **printed image culture**.

The dominant part of the history of printmaking places it in the communication paradigm. It loses this role, or perhaps we should say renounces it, only in the 20th century, devoting itself almost entirely to the formal experiments already mentioned many times. In view of the challenges of today's artistic practice, it is worth recalling Roca's correct observation:

Printmaking is a tool, and a powerful one at that. But only by acknowledging that its intrinsic qualities make it ideal for saying something that cannot be said equally well in other media can print be reclaimed from technique-as-content and be understood as content through technique. But what can be gained from territorializing technique? Self-isolation can be traced to the medieval guilds' definition of standards and commercial territory, craftsmanship as a commodity that had to be defended. In a way, printmakers created islands within the sea of artistic practice, colonies of like-minded individuals working together within indifferent or hostile realms [3, 3].

The power of printed image is evidenced by the individual practices of Diane Victor, Angela Snieder, Ellen Karin Maehlum, and Pamela Dodds, and in Poland by Kamil Kocurek, Michał Krawiec, Wojciech Tylbor-Kubrakiewicz, Mariusz Filipowicz, and Stefan Kaczmarek, as well as the impact of image-symbols widely distributed and introduced into circulation by graphic artists, such as the screen-printed portrait of Barack Obama with the slogan Hope, or the profile of a woman's head pierced with a red lightning bolt, which became the visual symbol of the Black Marches in Poland at the turn of 2020 and 2021. The aforementioned images belong to the domain of printed image culture.

If we consider the culture of printed image, i.e. the culture produced on the basis of widely distributed images resulting from diverse matrix practices, as a culture with catalytic potential, then the above-mentioned examples of the Barack Obama poster or the graphic logo of the Women's Strike are characterized by an almost literally understood agency.

It is of course difficult to speak of this type of agency in relation to the activities undertaken by graphic artists, usually in the closed spaces of galleries or

museums. However, recognizing the catalytic potential of printmaking is possible and justified. It results primarily from the features that characterize it, such as:

3. a wide possibility of distributing a graphic/printed image, the creation of which does not have to entail significant costs;
4. a natural connection of printmaking with sciences, especially mathematical and natural sciences, resulting from historical connections, which makes it an interesting carrier of concepts related to, for example, contemporary relationships between technical development and human life;
5. the involvement it evokes when the matrix and the print created on its basis in real time become a transmission belt between the creator and the recipient.

The methodological proposal outlined in this text is a preliminary response to the changes taking place in graphic practice over the last two decades. It requires refinement, of course, but in this form – in accordance with the author's intentions – it should above all open up a field of discussion both among researchers of contemporary graphic art and creators who wish to embed it in an expanded field and once again make it an important player in communication and social practice.

References

- [1] Rosalind Krauss, „Sculpture in the Expanded Field”, *October*, Vol. 8 (Spring, 1979), The MIT Press, pp. 30-44.
- [2] Jan Stefan Pettersson, ‘Preface’ [in:] ‘Printmaking in the Expanded Field. A pocketbook to the future. Collected text and thoughts’, ed. Jan Pettersson, 2016, pp. 11-30. Available at: <https://khioda.khio.no/khio-xmlui/bitstream/handle/11250/2485150/PITEF-Epub-FIN.pdf?isAllowed=y&sequence=1> [URL: 15.12.2023]
- [3] José Roca, ‘The Graphic Unconscious Or the How and Why of a Print Triennial’, 2010: http://www.philagrafika.org/pdf/WS/jose_graphic_unconscious_catalogue.pdf [URL: 17.12.2023]

Delecour JULIETTE
PhD student,
Art research EDESTA,
AIAC
Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis,
France
(Paris, France)

OLFACTORY ART HISTORY, INVISIBLE AND INVISIBILIZED: THE NEED TO RETHINK THE ART COLLECTIONS SYSTEM IN FAVOR OF EDUCATION

***Annotation.** Since the beginning of the 20th century, many artists have been incorporating the living into their work, questioning the material durability of it. This inevitably requires institutions to rethink the classic codes of their collections and the resulting safeguarding systems, such as archiving, conservation and restoration. While new protocols have been devised to ensure the heritage of certain ephemeral works, olfactory art still seems to be too timidly integrated into the collections of contemporary institutions. How can we rethink their system to open them up to the world of scents, and thus enhance the value of an art history that is still too little known? What does this absence say about our relationship with smells? Who should play the role of educator, the museum or the school?*

***Key words:** scents; collections; ephemeral; conservation; heritage; museology; education.*

Although art and scents have existed side by side for several centuries, notably through perfumes and incense, so-called « olfactory »¹ artists only appeared at the end of the 1980s.

At the same time, the conservation of works of modern and contemporary art became a major concern for many museum institutions around the world. In order to develop new theoretical models and practical tools, curators, historians and artists formed research groups focused on collections, with the aim of responding to the issues raised by the use of fragile or perishable materials².

And while the sense of smell has often been relegated to the rank of last sense, this paradigm seems to be changing. Accentuated by the covid-19 pandemic, which revealed its importance, more and more research into art history or olfactory museology is appearing in the 21st century. However, despite the growing number of scented works and the willingness of institutions to collect ephemeral and fragile contemporary works, they still seem to be timidly integrated into exhibition spaces and still seem too absent from collections. Whether for economic reasons or because preservation issues are more complicated to resolve, this absence tends to make a whole area of art history invisible, and perpetuates a learning process based largely on vision: «As conservators we are often concerned with preserving the appearance of a work of art. This focus on appearance is appropriate for traditional

art in which the viewer's experience is purely visual. »

What does it mean when art institutions are so slow to integrate all the senses? Doesn't the devaluation of some of them tend to wipe out a whole range that is conducive to our education? Or even to erase part of our heritage, necessary for understanding our world and the world to come? Why do scented works seem to cause so much concern when it comes to integrating them into collections? What is the origin of this absence? Is it a societal or educational result?

Fortunately, some institutions are striving to set up conservation and archiving protocols to accommodate olfactory works. London's Tate Gallery is surely one of the most innovative in the constant reshaping of its collections. According to the conference « From Marble to Chocolate. The Conservation of Modern Sculpture » in September 1995, the museum's teams set about dissecting the components of a dozen works ranging from marble to chocolate or composite materials. Meticulous protocols carried out by various curators detail, on the one hand, in the report, ways of caring for and repairing the works, and on the other, techniques for conserving them. Indeed, living materials are constantly changing, even deteriorating very rapidly, and therefore require other forms of attention: *«The aims of contemporary artists and the materials they use are less obvious than in the past, and this has an impact on the conservation approach. Often the artist will deliberately confront the public with the processor decay by using materials with degenerate.»*⁴

Some institutions even go so far as to « farm » living organisms to replace parts of the work and thus ensure its perpetuity. This is the case of the Centre Pompidou (France) and the Art Gallery of Ontario (Canada) for Adrián Villar Rojas' *Today We Reboot the Planet* (2013)⁵, a work composed of plants, among other things. Could we imagine a laboratory for recomposing the smells of olfactory works?

Marie Fraser asks: « What do collections conceal and what can they reveal about their past? »⁶ Many art histories have been hidden for political or social reasons⁷. We are of course referring of the oppression of some populations, the oppression of women, etc., who are not the only ones to have suffered from Western and patriarchal supremacy.

If we are to understand our world and embrace its past, both tragic and happy, to transmit this history as it should be, it is vital to highlight each of its elements. And while highlighting our senses may seem far removed from human differentiation according to gender, origin, validity or sexual orientation, this invisibilisation nonetheless demonstrates a form of sensory classification⁸, as well as our position as a species. Because smelling means to be animal. Once again, by controlling the odors of our bodies and our environments, we are distancing ourselves from our deep animal nature, imposing ourselves as superiors over other living species. This position is leading us towards the ecological catastrophes we are currently observing (Philippe Descola, Pierre Madelain, Baptiste Morizot). If we are to pass on our history as effectively as possible and understand the world, we need to tell all the chapters on an equal footing. As Edouard Glissant put it: « To tell the world is to enter into real, complete contact, outside history, with the trembling,

the haunting, the warming, the gentleness, the violence, the eruption, the tranquillity of the world ». In other words, confronting all its components.

Doesn't this absence also stem from a more general lack of olfactory training? The lack of olfactory vocabulary and education means that mastery of the subject is still in its infancy, and learning through the nose, except for certain professions such as oenology or perfumery, is still rare. However, a number of initiatives do exist: associations such as « Nez en herbe »¹⁰ aim to educate the sense of smell from childhood, so that we can perceive our environment more clearly than by sight or sound; more and more art schools¹¹ are including courses and workshops on smells; and a number of museums are offering olfactory displays¹² in their exhibition spaces¹³. This is just the beginning of a desire to communicate and educate through all our senses. If, with our visio-centric habits, the invisible is not so easy to convey, recent developments in museum and education systems underline a real desire to preserve all forms of history and heritage. Art institutions could therefore be an ideal laboratory for this learning process, while ensuring the preservation and more accurate teaching of an art history that is still being written.

The absence of scents from art collections once again underlines our distanced relationship with senses perceived as uncontrollable, animal or minor.

Rethinking their system by incorporating olfactory works would enable us to highlight this history of art that is still too little known. This calls for the creation of specific tools and spaces to facilitate museums visits. Could art institutions become laboratories for the conservation of sensory art heritage?

In the words of the artist Jean-Pierre Bertrand, the invisible does not exist; to « see » it, all we have to do is change wavelength¹⁴. Accompanied by education in the sense of smell and artistic teaching about a history that is still being written, it is time to «desinvisibilized » smells.

References:

Sandra Barré, *L'odeur de l'art. Un panorama de l'art olfactif*, ed. La lettre volée, Bruxelles, 2021.

Jacqueline Blanc-Mouchet avec la collaboration de Martine Perrot (sous la direction de), *Odeurs. L'essence d'un sens*, Revue Autrement, n°92, Paris, 1987.

Nicolas Bourriaud, *Radicant, Pour une esthétique de la globalisation*, ed. Denoël 2009.

Cyrille Bret, *Les collections d'art contemporain à l'épreuve du vivant à travers quelques cas remarquables*, ed. Musée du quai Branly Jacques Chirac, Gradhiva Revue d'anthropologie et d'histoire des arts 23 | 2016 Collections mixtes, 2016.

Mathilde Castel, *Les dispositifs olfactifs au musée*, ed. Nez, collection Nez culture,

2018.

Jean-Pierre Bertrand, interviews with Jean Daive, 2004.

(Translated from French) Extract from the film *La créolisation du monde*, Yves Billy and Mathieu Glissant, 2010.

EESAB Rennes School of Art (France), ISBA Besançon School of Art (France), Hasselt School of Art (Belgium), Kyoto Saga University (Japan), Vrije University of Amsterdam (Netherlands), etc.

Mathilde Castel, *Les dispositifs olfactifs au musée*, ed. Nez, collection Nez culture, 2018.

Gallery Olfactory Art Keller, New-York, USA ; Institute for Art and Olfaction, Los Angeles, USA ; Kunstmuseum Lahaye, Netherlands ; International Perfumery Museum, Grasse, France ; Louvre-Lens, France; Beaux-Arts de Lille Museum, France ; Institut du Monde Arabe, Paris, France ; Beaux-Arts d'Angers Museum, France, etc.

Noémie Drouguet, André Gob, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, ed. Armand Colin, 4e édition, 2014.

Amélie Giguère, *Collectionner la performance : un dialogue entre l'artiste et le musée*, *Muséologies*, 7(1), 2014.

Althöfer Heinz, *Fragmente und Ruine. Kunstforum International*, 19:1, 1977.

Chantal Jaquet (under the direction of), *L'art olfactif contemporain*, ed. Classique Garnier, Rencontres, 120, 2015.

François Mairesse, *Le musée hybride*, ed. La Documentation française, collection « Musées-Mondes », Paris, 2010.

Anne-Sophie Miclo, *Réinventer la collection. L'art et le musée au temps de l'évènementiel*, Boucher Mélanie, Fraser Marie, Lamoureux Johanna, (under the direction of), ed. Presses Universitaires du Québec, 2023.

Tate Gallery Conference 18-20 septembre 1995, *From Marble to Chocolate. The Conservation of Modern Sculpture*, ed. Archetype Publications, Londres, 1995.

Françoise Vergès, *Programme de désordre absolu. Décoloniser le musée*, ed. La fabrique éditions, Paris, 2023.

Marie Fraser, *La muséologie événementielle ou la résilience des collections*, dans *Réinventer la collection. L'art et le musée au temps de l'événementiel*, Boucher Mélanie, Fraser Marie, Lamoureux Johanna, (under the direction of), ed. Presses Universitaires du Québec, 2023, p.35.

Fred Wilson, *Mining the Museum*, 1993.

Секція 5
СУЧАСНА ДИЗАЙН-ОСВІТА

Світлана ЛОПУХОВА

*Доцент, заслужений художник України,
викладач кафедри графічного дизайну
Київського національного університету культури і мистецтв
(м. Київ, Україна)*

**АКАДЕМІЧНІ ОБРАЗОТВОРЧІ ДИСЦИПЛІНИ У ПРОФЕСІЙНІЙ
ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ**

***Анотація.** Розглядаються принципи оновлення програми оволодіння образотворчою майстерністю, методичні та практичні аспекти навчання рисунку та живопису студентів факультету дизайну. На думку автора, актуальна навчальна програма повинна базуватися на основних методичних положеннях академічної школи з урахуванням проєктної специфіки професійної діяльності дизайнера. Проаналізовано результати модернізації програми та методів навчання. Досліджуються аспекти формування гармонійної особистості шляхом розвитку творчого потенціалу, аналізується вплив віртуального і медіасередовища на формування професійних навичок майбутнього дизайнера.*

***Ключові слова:** метод; технології; дизайн; рисунок; живопис; академічний.*

Svitlana LOPUKHOVA

*Associate Professor, Honored Artist of Ukraine,
Department of Graphic Design
Kyiv National University of Culture and Arts
(Kyiv, Ukraine)*

***Annotation.** The article deals with principles of developing a program for mastering fine skills and methodological and practical aspects of teaching drawing and painting to students of the Faculty of Design. According to the author, the curriculum should be based on basic methodological provisions of the academic school, taking into account project specifics of the designer's professional activity. The author analyzes the results of the program and teaching methods modernization. The article also researches aspects of harmonious personality formation by means of creative potential development and analyzes an influence of the virtual and media environment on the formation of the future designer's professional skills.*

***Keywords:** method; technology; design; drawing; painting; academic.*

Нині дизайн є не лише однією зі складових процесу виробництва, а й універсальним методом проєктування, який може бути використаний практично в будь-якій сфері діяльності людини, удосконалюючи її з точки зору бізнес-функціональності, потреб споживача та естетичної візуалізації. Об'єктом проєктування є не лише сам виріб, а й дизайнерська концепція продукту, його конкурентоспроможність, уподобання споживача, стимулювання та наявність попиту на виріб. Основне завдання сучасного дизайну – задовольнити утилітарні та естетичні потреби людини, поєднуючи в об'єкті проєктування результат інженерної практики (відповідність призначенню) та естетичну складову (художній «образ»).

На сучасному етапі розвитку галузі дизайнер змушений працювати в умовах, що вирізняються високою динамічністю й особливою структурною складністю. Фахівцям галузі дизайн-освіти необхідно розуміти і враховувати виклики сьогодення, суть нових проблем і потреб дизайну, що допоможе у визначенні шляхів реалізації свого творчого потенціалу та досягнення бажаного результату у розв'язанні поставлених завдань. Відповідно у ЗВО, де є факультети дизайну, особливої актуальності набуває проблема модернізації змісту і цілей професійної підготовки студентів. Завдання навчального закладу – дати майбутнім фахівцям фундаментальні знання і сформувати практичні навички та вміння, необхідні для подальшої професійної діяльності. Незважаючи на поступове оволодіння європейськими підходами до освітнього процесу, узагальнення викладацького досвіду та виявлення тенденцій подальших змін у галузі дизайну, педагогічна методика дисциплін художньо-творчого спрямування потребує певних оновлень, адекватних глибоким процесам модернізації, які переживає вітчизняна дизайнерська школа протягом останнього періоду.

Рисунок і живопис як спосіб об'єктивної передачі на площині образів реального тривимірного світу, безперечно, є важливими компонентами навчання дизайну. Традиційна навчальна програма, яка вчить оволодівати ними, вирізняється універсальністю й орієнтовно включає три тематичні розділи: «Геометричні форми», «Натюрморт» і підсумковий ступінь – «Людина». Мета навчання за цією програмою – розвиток художньо-творчих здібностей студентів, зорової пам'яті, естетичного сприйняття навколишнього світу; оволодіння вміннями та навичками художньої діяльності – різноманітними формами та способами зображення на площині (з натури, пам'яті, уяви); виховання культури сприйняття творів мистецтва, архітектури та дизайну.

З новітніми технологіями сучасні діти знайомляться ще дошкільнятами. Нині неможливо уявити молоду людину без гаджетів. Поєднання реальності й віртуальності є невід'ємною частиною повсякденного життя сучасної молоді. Інтенсивний інтелектуальний розвиток та освіченість молодого покоління дають можливість активно і повноцінно використовувати інформаційно-комунікаційні технології в навчальних цілях. Використання комп'ютерного устаткування, оволодіння яким потребує значної частини обсягу часу освітніх програм, змусило навчальні заклади значно скоротити кількість годин,

відведених на вузькоспеціалізовані образотворчі дисципліни.

З огляду на нові обставини традиційну програму дисципліни «Рисунок і живопис» автором статті було адаптовано для дизайнерського напрямку і основне місце посіли завдання, пов'язані зі спеціальним профілем освітньої програми. Оновлена програма складається з аудиторної практичної роботи над натурними постановками, а також творчої роботи над стилізованими композиціями і художнім образом із використанням комп'ютерних технологій. Через скорочення терміну виконання завдань було вирішено зменшити розмір практичних робіт із формату А2 до А3 й А4. Змінилась і мета завдань: замість досягнення графічної досконалості аркуша – формування навичок композиції та осмислене креативне структурування зображення.

У програмі залишилися завдання академічного характеру – рисунок і живопис із натури, необхідні для оволодіння основами художньої культури та практичними навичками створення реалістичного зображення. Академічні завдання дають фундаментальні знання образотворчої грамоти, розуміння таких понять, як композиція, пропорції, колорит, тон, об'єм, якими дизайнер постійно оперуватиме в професійній роботі незалежно від її напрямку. Водночас до програми було додано блок нових завдань – створення стилізованого зображення на задану тему. Креативна робота над подібними завданнями розкриває творчий потенціал особистості, розвиває об'ємно-просторове, аналітичне та асоціативне мислення, вчить володіти графічною мовою з використанням різних художніх матеріалів і цифрових технологій. Студент має нагоду відійти від стереотипного мислення в бік «дизайнерського» – більш умовного, образного та абстрагованого, досягти розкріпачення в техніці, колірних рішеннях, декоративних графічних трансформаціях. Розв'язання нетривіальних завдань виховує відчуття стилю та естетичний смак, розвиває фантазію, підвищує майстерність.

Варто зазначити, що використання новітніх технологій у навчальній роботі має і негативну сторону. На даний час існує масштабний діапазон мережевих платформ, де студент може знайти зображення, яке відповідає будь-якій темі навчального завдання. На жаль, деякі студенти зловживають доступністю ресурсів і безсоромно використовують чужі доробки. Проблема доброчесності й плагіату актуальна як ніколи. Студенти списують на контрольних заходах, фальсифікують дані, купують письмові роботи, крадуть зображення тощо. На жаль, викладач не завжди може проконтролювати дії безвідповідальних осіб, а в освітньому середовищі поки що не відпрацьована дієва методика запобігання плагіату [2].

Навчальний заклад не здатний згенерувати таланти. ЗВО лише допомагає розкрити творчий потенціал студента. Обдарованість, природний хист людини відкриваються у відповідному середовищі або самостійно за умов наявності ряду характерних якостей: самобутності, творчої уяви, сміливості й незалежності суджень, дисциплінованості, наполегливості, почуття відповідальності, готовності порушувати і розв'язувати проблеми, вміння планувати і критично оцінювати свою діяльність тощо. Правда, у талановитих особистостей досить часто спостерігаються непривабливі індивідуальні риси,

які викликають негативну оцінку оточуючих, – імпульсивний темперамент, егоцентризм, неврівноваженість, самовпевненість, епатажна поведінка, ігнорування думки колег чи викладачів [1].

Аналіз позитивного досвіду роботи за оновленою програмою дисципліни «Рисунок і живопис» дає автору статті підстави констатувати, що паралельне застосування студентом прикладних образотворчих навичок, набутих завдяки рисунку та живопису з натури, та вмінь працювати у цифровому форматі сприяють оволодінню основами художньої культури і формуванню практичних навичок, затребуваних у дизайні в процесі створення естетичного продукту проєктування. Дана методологія навчання спрямована на свідоме оволодіння професією, розвиток індивідуального креативного мислення й практичного інтелекту, що орієнтує студентів на вихід за рамки стереотипних шаблонних рішень з метою пошуку нестандартних, стимулює до переосмислення вже існуючих ідей і народження нових.

У сфері дизайн-освіти існують різні точки зору на оптимальну організацію навчального процесу, тривають дискусії щодо принципів та ефективних методів навчання, певних умовностей та поведінкових кліше. У сучасних умовах викладач образотворчих дисциплін є «подвійним» професіоналом: одночасно дизайнером і студійним педагогом академічного напрямку, і кожна із цих ролей має свої специфічні складнощі. У широкому значенні подібна методика викладання означає комплексність – синтез проєктування і традиційного академічного методу викладання. У своїй «дуальній» діяльності викладач мусить оперувати безліччю варіацій підходу, не існує «єдино правильних відповідей» на запитання, якою має бути методика підготовки студентів дизайнерського напрямку. Безперечно, для досягнення гармонії в процесі навчання і продуктивної комунікації зі студентами має значення особистість викладача, його інтелект, творча обдарованість, художньо-естетичний смак, рівень мистецької кваліфікації, здатність мобільно реагувати на виклики сучасності й органічно адаптуватися до зміни умов та обставин [3].

На жаль, існує ряд чинників, які негативно впливають на квалітативність навчального процесу. Часом у навчальних закладах, де майбутні дизайнери опановують дисципліни художньо-творчого спрямування, для повноцінної продуктивної практичної роботи не вистачає спеціально оснащених аудиторій достатньої площі для комфортного розміщення групи студентів, реквізиту для постановок, освітлювальних пристроїв, необхідних технічних засобів та актуального програмного забезпечення. Іноді спостерігається дефіцит кваліфікованих педагогічних працівників образотворчого освітнього напрямку, які мають відповідну фахову спеціалізацію і достатній викладацький досвід.

Прогрес у модернізації структури освітнього процесу невід’ємно пов’язаний із новими тенденціями в культурі та освіті, масштабом сучасного ринку, мінливими потребами споживача, еволюцією світу технологій, здатності керівництва ЗВО оперативно реагувати на зміни в сучасному світі, удосконалюючи та оновлюючи освітні програми і технологічне устаткування. На нашу думку, модернізована навчальна методика викладання класичних

дисциплін художньо-творчого спрямування потребує балансу між традиційним академічним підходом та сучасною системою мистецької візуалізації комунікативного простору з використанням інноваційного інструментарію. Однак, швидше за все, основні традиційні принципи навчання рисунку та живопису, ефективність яких засвідчена століттями застосування та всесвітньою мистецькою спадщиною, надалі залишаться незамінними в педагогічному арсеналі.

Література

1. Кривопишина О. А. Психологія творчості : конспект лекцій. – 2009. – Суми : видавництво СДУ.
2. Пшенична Л. В. Академічна чесність, природа явища та пріоритети поширення серед студентства // Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. – Суми, 2020. – № 3–4. – С. 97–98.
3. Федорова А. І. Особливості педагогічної рефлексії педагога // Педагогічна майстерність викладача вищої школи. – Одеса, 2017. – № 5. – С. 191–203.

Ніна СЕМИРОЗ

*Кандидат архітектури, доцент кафедри мистецтв,
викладач Київського національного університету культури і мистецтв та
Київського університету культури
(м. Київ, Україна)*

РЕНОВАЦІЯ ІНТЕР'ЄРІВ ПІДВАЛЬНИХ ПРИМІЩЕНЬ ВНЗ ПІД УКРИТТЯ ЗАСОБАМИ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ

***Анотація.** Розглядаються проблеми реновації інтер'єрів підвальних приміщень вищих навчальних закладів під укриття на прикладі підвальних приміщень КНУКІМ та КУК. Метою дослідження є аналіз основних проблем і труднощів, які супроводжують оздоблення підвальних приміщень, створення безпечного середовища для проведення навчального процесу, а також облаштування інженерних комунікацій дизайнерськими засобами.*

***Ключові слова:** дизайн середовища; реновація; укриття; пристосування; функціональні зони; психологічне розвантаження; гармонійний простір; підвальні приміщення; стилістично-дизайнерське рішення; навчальні заклади.*

Nina SEMYROZ

*Candidate of Architecture, Associate Professor
Kyiv National University of Culture and Arts
Kyiv University of Culture
(Kyiv, Ukraine)*

RENOVATION OF BASEMENT INTERIOR SPACES IN UNIVERSITIES INTO SHELTERS USING GRAPHIC DESIGN TOOLS

***Annotation.** Addresses the issues of renovating basement interiors in higher education institutions to serve as shelters, using the basements of KNUKiM and KUK as case studies. The research aims to analyze the main problems and challenges involved in equipping basement spaces, creating a safe environment for the educational process, and arranging engineering communications through design solutions.*

***Keywords:** environmental design; renovation; shelter; adaptation; functional zones; psychological relief; harmonious space; basement premises; stylistic and design solutions; educational institutions.*

Після початку повномасштабного вторгнення російської армії в Україну виникла гостра необхідність у великій кількості облаштованих укриттів для цивільного населення, зокрема в містах. Особливо актуально це для навчальних закладів, де під час повітряних тривог перебуває велика кількість людей: дітей, молоді та викладачів, які є майбутнім країни, генофондом нації. Нині навчальні заклади України не мають спеціально спроектованих та побудованих укриттів, які могли б використовуватись як навчальні класи; зазвичай відбувається

пристосування підвальних приміщень з усіма їхніми недоліками. Завдання нашої публікації – розглянути засоби дизайну для реновації підвальних приміщень під укриття цивільних людей, створення фізичних та психологічно комфортних зон для різних функцій, які притаманні навчальному процесу. Нині стан укриттів для навчання під особливим контролем Президента України, який наголошує на необхідності їхньої модернізації [1].

За останні три роки війни в Україні опубліковано багато матеріалів, присвячених облаштуванню укриттів у навчальних закладах. Анна Степанова-Камиш у статті «Організація захисних укриттів у закладах освіти: що потрібно знати» [3] описала ключові аспекти організації укриттів у контексті безпеки учнів і працівників освітніх закладів. Ігор Ніконов, засновник KAN Development, розповів про будівництво сучасних багатофункціональних укриттів у межах мережі навчальних закладів А+ [2]. 13 серпня 2024 року Кабінет Міністрів України затвердив постанову «Про Порядок реалізації експериментального проєкту щодо створення в будівлях і спорудах закладів освіти захищених просторів (приміщень для фізичного захисту)» [4]. Це допомогло повернути сотні українських закладів освіти до очного формату навчання.

У планувальному рішенні всі підвальні приміщення КНУКІМ та КУК, розташовані вздовж усього першого поверху, мають анфіладну структуру з багатьма розгалуженнями. На сьогодні лише частина цих приміщень використовується під укриття цивільного захисту та певною мірою облаштована. Інша частина приміщень непридатна для укриття, тому що в ній розміщено санітарно-технічне обладнання, комунікації (труби водопостачання, каналізації та велика кількість повітропроводів і вентиляційних камер), які мають великі габарити і розташовуються на різних рівнях та висотах, іноді на транзиті і нижче зросту людини.

Враховуючи специфіку творчих професій, для студентів КНУКІМ та КУК необхідно створити відповідні простори для навчання: хореографічні класи, класи для вокалу, класи для малювання, проєктування. Крім максимально можливого фізичного комфорту для навчання, під час перебування в укриттях має бути забезпечений і психологічний комфорт.

Під час навчальної та виробничої практики студенти під керівництвом викладача виконали заміри підвальних приміщень, відповідні креслення та запропонували дизайнерські рішення з облаштування укриття із застосуванням засобів графічного дизайну. З метою досягнення конкретного стилістичного впливу в дизайні середовища укриття задіяні стилістичні прийоми оформлення приміщень із різним функціональним навантаженням: експерименти з кольором, спрощення форм, застосування графічних прийомів, метаморфічна стилізація, гра з пропорціями, експерименти з матеріалами. Запропоновано вирішення проблеми наявності незручних конструкцій та комунікацій, наведені принципові способи її вирішення.

Література

1. Для модернізації сховищ, які потребують оновлення. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.kmu.gov.ua/news/dlia-modernizatsii->

skhovyshch-iaki-potrebuiut-onovlennia-u-derzhbiudzheti-zakladeno-25-mlrd-hrn-premier-ministr

2. Безперервний освітній процес за умов війни: які укриття будують у сучасних українських школах мережі А+? [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://tsn.ua/ukrayina/bezperervniy-osvitniy-proces-za-umov-viyni-yaki-ukrittya-buduyut-u-suchasnih-ukrayinskih-shkolah-merezhi-a-2566017.html>

3. Нова українська школа [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://nus.org.ua/articles/organizatsiya-zahysnyh-ukryttiv-u-zakladah-osvity-shho-potribno-znaty/>.

4. Уряд затвердив основні вимоги щодо облаштування захищених просторів у закладах освіти [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://mvs.gov.ua/news/uriad-zatverdiv-osnovni-vimogi-shhodo-oblastuvannia-zaxishhenix-prostoriv-u-zakladax-osviti>

A LOST HUMAN – THE IMPACT OF MODERN DIGITAL TOOLS ON THE DEVELOPMENT OF GRAPHIC ARTS

Annotation. *The dynamic development of digital technologies, especially in the recent years, has made a significant impact on the graphic arts. Modern tools enable instant generation of images, eliciting both admiration and concerns among artists and designers. Many artists fear the diminishment of their role in the creation process, as was the case with the invention of photography or digital printing. However, history proved that introduction of new technologies in fact expands the boundaries of art rather than eradicating it. Contemporary digital tools, including artificial intelligence, may be of aid to the creative process, provided they are used consciously and responsibly. The academia observes a growing awareness of both threats and possibilities associated with the use of recent technologies, which finds reflection in adjusted curricula. After all, it is not the tool, but the artistic vision and creative thought which give the work its meaning and value.*

Keywords: *Graphics; Digital Graphics; Graphic Design; Modern Tools; Matrix; Artificial Intelligence; Confusion.*

Анотація. *Динамічний розвиток цифрових технологій, особливо в останні роки, значно вплинув на графічне мистецтво. Сучасні інструменти допомагають миттєво створювати зображення, викликаючи як захоплення, так і занепокоєння серед художників і дизайнерів. Багато художників бояться зниження своєї ролі в процесі творчості, як це було у випадку з винаходом фотографії чи цифрового друку. Проте історія довела, що впровадження нових технологій не знищує, а розширює межі мистецтва. Сучасні цифрові інструменти, зокрема штучний інтелект, можуть допомогти у творчому процесі за умови, що вони використовуються свідомо та відповідально. Академічні кола спостерігають зростання обізнаності як про загрози, так і про можливості, пов'язані з використанням новітніх технологій, що знаходить відображення в скоригованих навчальних програмах. Адже не інструмент, а художнє бачення і творча думка надають твору сенс і цінність.*

Ключові слова: *графіка; цифрова графіка; графічний дизайн; сучасні інструменти; матриця; штучний інтелект; плутанина.*

Observing the development of fine arts in recent years, and especially in recent months, a dynamic progress of digital technologies is evident. Modern tools make it possible to generate images in just a few seconds, which seemed impossible until recently. These images are used in various forms of graphic design and thus indirectly also in the fine arts.

Such a rapid pace of development of technology raises concerns among both designers and artists, who fear marginalisation of their role in the creative process.

There is no denying that, as a relatively small group of members of the society, our influence on the pace and direction of the development of digital tools is rather limited. The contemporary world is constantly changing, and innovative technologies will likely lead to a reduction in commissions for some of the traditional forms of design art. Until a year ago, this applied especially to basic advertisement materials. However, the capabilities of new tools are growing every day. Software can already generate videos, sounds, and complex visualizations. The average consumer is using publicly available digital tools with increasing frequency, thus omitting the involvement of a professional designer. When skilfully used, modern digital tools can be of use in the process of creative creation.

It's been fifteen years since, in the article entitled *The creative role of the "silent" tool in art*, Ewa Linkiewicz deemed the computer a tool enabling anyone to do anything, e.g. make use of free typefaces and ready-made graphic symbols. When writing these words in 2010, the author could not have predicted the possibilities offered by the recently introduced digital tools when it comes to generating images. Yet, she incisively drew attention to the role of the tool in artistic creation, claiming that "artists, having at their disposal an abundance of tools and ways of using them, no longer focus on what to create, but how to convey their emotions and thoughts in the most original and personal way. The means and tools used are merely the result of the modern age we live in" (2010: 27).

Nowadays, the capabilities of digital tools are incomparably greater than those described by the author fifteen years ago. The scale of artists' concerns associated with the omnipresent digital revolution is comparable to the distress brought about by the invention of photography in the 19th century, when Joseph Nicéphore Niépce took the first permanent photographic image. The past 199 years undeniably proved that artists have been able to make effective use of the camera as a new way to record life's fleeting moments. One hundred years after the first permanent photograph was taken, the artistic community debated whether digital printing could be regarded a fully fledged form of graphic art, since it does not utilise a traditional matrix. Nowadays, these divisions are becoming increasingly vague. The importance of digital printing has been acknowledged by its presence in prestigious international graphic design competitions, as well as inclusion of digital graphics in international biennials.

Undoubtedly, photography and digital printing have revolutionized art. In the same way, modern digital tools should not be perceived as a threat, but an opportunity to develop new forms of artistic expression, provided that they are appropriately used by professional creators.

Conclusion

Fear and anxiety related to new technologies which introduce new imaging tools have always accompanied the community of artists. However, we must realise that reluctance or even resistance towards the changes of graphic tools available on the market is not only difficult, but in fact impossible. Instead of resisting, we will have to accept digital technologies and treat them as supporting tools, bearing in mind that even the most advanced technologies cannot fully reflect the surrounding reality, lacking the contribution of human sensitivity, knowledge, and creative,

imaginative thinking. It is the artist who gives the work its meaning, regardless of the technique used to create it. What is more, the fears raised in academia by the introduction of digital printing have faded over time. Time has shown that it is not the tool itself that determines the value of a work, but the way the tool is utilised and the idea motivating the artist. It is the author's idea and the way it is depicted that are the key elements determining the greatness of a work in the context of contemporary art.

The academic community is aware of both the risks and benefits associated with the introduction of modern digital tools. Nowadays, most universities introduce not only assignments, but also classes dedicated to using generative artificial intelligence. The responsibility to convey the knowledge, skills, and awareness related to the responsible use of modern graphic design software rests with the lecturers.

References

- [1] Linkiewicz, E. (2010). Kreatywna rola milczącego narzędzia w sztuce. In A Giełdoń-Paszek (Ed.), *Narzędzie...* (pp. 27). Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach.

Юрій КОВАЛЬОВ

*Доктор технічних наук, професор
(м. Київ, Україна)*

Лідія КОВАЛЬ

*Доктор технічних наук, доцент
(м. Київ, Україна)*

Тетяна МАЛІК

*Кандидат архітектури, професор, декан факультету дизайну
Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і
дизайну ім. М. Бойчука
(м. Київ, Україна)*

Вікторія ВАСИЛЕНКО

*Кандидат технічних наук, доцент
Державного університету «Київський авіаційний інститут»
(м. Київ, Україна)*

СИСТЕМА ПРОМИСЛОВОГО ДИЗАЙНУ: СУЧАСНИЙ ПІДРУЧНИК

Анотація. Розглянуто зміни світоглядного і технологічного характеру в сучасному світі. Ці зміни роблять актуальним перегляд концепції традиційного підручника з промислового дизайну та зумовлюють написання нового. Підручник складається з трьох частин. У першій із них розглянуто світоглядні й технологічні зміни, обґрунтовано авторську концепцію, наведено фактори, що впливають на формування системи промислового дизайну, а також структура системи. У другій частині процес проєктування розглядається як розв'язання оптимізаційного завдання. У третій частині наводяться приклади проєктування окремих виробів, модельних рядів та екосистем промислових виробів.

Ключові слова: промисловий дизайн; концепція сучасного підручника; система.

Yuriy KOVALYOV

*Doctor of Technical Sciences, Professor
(Kyiv, Ukraine)*

Lidiya Koval

*Doctor of Technical Sciences, Associate Professor
(Kyiv, Ukraine)*

Tetiana MALIK

Candidate of Architecture, Professor, Dean of the Faculty of Design

*Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design named after
Mykhailo Boychuk
(Kyiv, Ukraine)*

Victoria VASILENKO
*Candidate of Technical Sciences, Associate Professor
State University "Kyiv Aviation Institute"
(Kyiv, Ukraine)*

SYSTEM OF INDUSTRIAL DESIGN: THE MODERN TEXTBOOK

Annotation. *The changes of worldview and technological nature in the modern world are discussed. These changes make it relevant to reconsider the concept of the traditional industrial design textbook and necessitate the writing of a new one. The textbook consists of three parts. The first part addresses worldview and technological changes, justifies the author's concept, presents the factors influencing the formation of the industrial design system, as well as the system's structure. The second part considers the design process as solving an optimization problem. The third part provides examples of designing individual products, model ranges, and ecosystems of industrial products.*

Keywords: *industrial design; concept of the modern textbook; system.*

Актуальність написання підручника з промислового дизайну зумовлена передусім появою інтернету, штучного інтелекту й екосистем промислових виробів, що докорінним чином змінюють способи взаємодії людини із промисловими виробами, надаючи цим комунікаціям властивостей системності й інтелектуальності. Динамічно змінюються пріоритети врахування потреб цільових споживачів, наприклад, зростають вага екологічних вимог та необхідність забезпечення інклюзивності середовища; середовище стає все більш адаптованим, віртуальним та динамічним. Нарешті, це поява нових матеріалів, адитивних та роботизованих технологій, розвиток чистої енергетики, відповідні зміни в організації промисловості та нормативних документів. Отже, метою промислового дизайну стає створення системи промислових виробів, що організовують взаємодію людини з навколишнім середовищем з метою поліпшення якості життя.

Описаний стан речей визначає структуру підручника. Зміст включає такі структурні одиниці.

У вступі обговорюються наведені вище проблеми, що не розглядалися в існуючих підручниках, і обґрунтовується авторська концепція сучасного підручника.

Частина перша присвячена сучасному розумінню дизайну і містить такі розділи:

1. Визначення, мета, завдання промислового дизайну як створення системи промислових виробів, що організовують взаємодію людини з навколишнім середовищем з метою поліпшення якості життя.

2. Фактор конкуренції, модельні ряди, серійні, малосерійні та крафтові вироби.

3. Зв'язок з іншими видами дизайну.

4. Взаємодія людини із середовищем, умови комфорту, психотипи, цільові споживачі, інклюзивність, модельні ряди.

5. Ергономічні параметри людини і середовища.

6. Сучасний технологічний рівень (матеріали, енергетика, технології, організація промисловості і стандарти, конструкції).

7. Безпека (у тому числі – екологія, санітарія, гігієна).

8. Еволюція свідомості людини і зміна історичних концепцій дизайну.

9. Сучасні стилі дизайну.

У частині другій розглядається проєктування як розв'язання оптимізаційного завдання. Вона містить такі розділи:

10. Поняття багатокритеріальної обмеженої оптимізації – постановка завдання, показники і критерії, обмеження, класичні і некласичні методи оптимізації, аналогія з творчістю дизайнера.

11. «Бази даних» дизайнера.

12. «Інструментарій» дизайнера.

13. Нормативна база дизайну та проблема гармонізації національних стандартів із європейськими та світовими в умовах глобалізації промислового виробництва і при забезпеченні охорони та примноження національних традицій і шкіл.

14. Автоматизація діяльності дизайнера і можливості штучного інтелекту як у процесі проєктування, так і у властивостях готових виробів.

15. Оптимізація перших етапів діяльності дизайнера – визначення потреб замовника, постановка та скорочення розмірності завдання, врахування нормативних та ресурсних обмежень, підбір та аналіз аналогів, генерація та оцінювання варіантів, кореляція з потребами замовника, технічне завдання і технічні пропозиції, їхній захист.

16. Оптимізація творчих етапів діяльності дизайнера – обґрунтування дизайн-концепції, доцільна послідовність дій з її реалізації (від загального до окремого, або інваріант – калібрування: стиль – функції і трансформації, об'ємно-планувальне рішення, конструктивне рішення, підбір матеріалів, технологій, кольорів тощо, визначення споживчих якостей та економічних показників).

17. Оптимізація документування та презентації результатів розробки.

18. Теорія розв'язання винахідницьких завдань Г. Альтшулера та її адаптація для дизайнерів.

Частина третя містить приклади дизайну промислових виробів, модельних рядів та екосистем:

19. Приклади дизайну окремих виробів.

20. Приклади обґрунтування і створення модельних рядів.

21. Приклади визначення та створення екосистем.

Усі розділи містять необхідні пропедевтичні матеріали, завдання для самостійної роботи і контрольні тести.

У висновках обговорюються переваги як авторської концепції, так і результатів проектування промислових виробів як системи.

У цілому підручник є розвитком реалізованої в [1] концепції для сфери промислового дизайну.

Список джерел містить вітчизняні та зарубіжні публікації наукового, методичного та нормативного характеру, необхідні як для загального розуміння сучасного промислового дизайну, так і для засвоєння теоретичного та прикладного матеріалу підручника.

Література

1. Мхітарян Н. М., Ковальов Ю. М., Малік Т. В., Сафронов В. К., Сафронова О. О. Дизайн середовища міста: багатокритеріальна оптимізація та розумні технології : підручник. – Київ : Наукова думка, 2021. – 628 с.

Ірина МАТОЛІЧ

Кандидат мистецтвознавства, доцент
ЗВО «Університет Короля Данила»
(м. Івано-Франківськ, Україна)

ЕФЕКТИВНІСТЬ РЕКЛАМНИХ ВИВІСОК У ФОРМУВАННІ ВІЗУАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ МІСТА ІВАНО-ФРАНКІВСЬК

***Анотація.** Аналізується проблема рекламних вивісок у міському просторі Івано-Франківська, які впливають на естетику та сприйняття середовища. Описано основні недоліки: перенасиченість інформацією, невідповідність архітектурному стилю, використання неорганічних матеріалів та ігнорування екологічних аспектів. Автор пропонує розробити міські стандарти для вивісок, забезпечити контроль за їхнім установами і впроваджувати енергоефективні рішення. Правильно спроектовані вивіски можуть підкреслювати унікальність міста і сприяти гармонійному розвитку міського середовища.*

***Ключові слова:** рекламні вивіски; міський простір; візуальний шум; архітектурний стиль; естетична привабливість; енергоефективність.*

Iryna MATOLICH

Candidate in Art History, Associate Professor
King Danylo University
(Ivano-Frankivsk, Ukraine)

EFFECTIVENESS OF ADVERTISING SIGNS IN FORMING THE VISUAL IDENTITY OF THE CITY OF IVANO-FRANKIVSK

***Annotation.** The publication analyzes the problem of advertising signs in the urban space of Ivano-Frankivsk, which affect the aesthetics and perception of the environment. The main shortcomings are described: information overload, inconsistency with the architectural style, use of inorganic materials and ignoring environmental aspects. The author proposes to develop urban standards for signs, ensure control over their installation and implement energy-efficient solutions. Properly designed signs can emphasize the uniqueness of the city and contribute to the harmonious development of the urban environment.*

***Keywords:** advertising signs; urban space; visual noise; architectural style; aesthetic appeal; energy efficiency.*

Однією з актуальних проблем міського простору Івано-Франківська є проблема вивісок. Вивіски як складова частина зовнішнього обличчя міста відіграють ключову роль у формуванні естетичного враження та сприйняття міського середовища. Однак уже кілька років ми стикаємося з низкою проблем, пов'язаних із вивісками в нашому місті. Рекламні вивіски в міському

середовищі виконують ключову роль у приверненні уваги до бізнесу чи послуг. Вони повинні бути не лише помітними, а й інтегруватися в загальний вигляд міського ландшафту, враховуючи місцеві правила та архітектурні особливості. Ефективний графічний дизайн таких вивісок використовує яскраві кольори, чіткі шрифти і зрозумілі символи, щоб забезпечити легкість сприйняття та запам'ятовування. Важливо також, щоб вивіски не порушували естетики міського середовища і підтримували візуальну ідентичність міста. Вивіска виконує певні функції: навігаційну, тобто спрямовує споживача / клієнта до цілі оптимальним шляхом, а також ідентифікаційну, що дає змогу розпізнати заклад, організацію або підприємство, розташовані в будівлі [1].

Однак останнім часом вивіски часто перетворилися на носія надмірної кількості безладно розміщеної інформації, яка засмічує міський простір та утруднює навігацію для мешканців і гостей міста. Безліч рекламних повідомлень, логотипів та іншої інформації створює враження безладу та візуального перенасичення, що не сприяє зручності й красі нашого міста [4].

Крім того, багато вивісок не відповідають естетичним нормам та архітектурному стилю міста. Відсутність загальних стандартів та контролю під час їхнього встановлення призводить до того, що вони виходять за межі історичного або культурного контексту міста, порушуючи його цілісність та гармонію. Вивіски часто ігнорують проблему енергоефективності та екологічної відповідальності. Великі, яскраві вивіски, які працюють цілодобово та використовують багато енергії, споживають ресурси та призводять до забруднення довкілля [4].

Попри певні дії Департаменту містобудування та архітектури Івано-Франківська, існує проблема перенасиченості окремих вулиць міста великими конструкціями, які не відповідають колористиці фасадів будівель та загальному стилю міста в цілому. Показовими в цьому відношенні є такі центральні вулиці міста, як Січових Стрільців, М. Грушевського, Леся Курбаса, Новгородська, Дністровська, І. Мазепи та інші, які переповнені масовими різноколірними вивісками, яскравими лайтбоксами, безліччю табличок, заклеєними вітринами тощо.

У ході аналізу ситуації з вивісками в Івано-Франківську ми помітили типові помилки, які часто роблять підприємці. Зокрема, на окремих об'єктах перелічених вулиць можна помітити велику кількість непропорційних вивісок, тобто часто розмір вивіски не відповідає масштабу самої будівлі та є надто великим, що перешкоджає огляду архітектури. Найкращим вважається розмір, що відповідає людському зросту і пропорціям будинку.

Характерною помилкою є використання неорганічних матеріалів для виготовлення вивісок. Найкращими для цього вважаються дерево, кераміка, метал, камінь, скло, смальта, та аж ніяк не пластик. Часто можемо бачити на фасаді будівлі надто багато зайвої інформації. Це реклама, перелік товарів і послуг, меню тощо. Важливо, що вивіска повинна містити лише назву закладу або його логотип [2].

Ще однією з типових помилок, яка часто зустрічається на деяких закладах вулиці Новгородської та Дністровської, є заклеєні чи закриті вітрини, що

створює враження неприязні та відчуженості. Візуальний шум створюють спільні вивіски різних фірм та організацій, офіси яких знаходяться в одній будівлі. Це дезорієнтує глядача, а тому найкращим рішенням буде створення невеликих вивісок однакового розміру, виконаних в одному стилі та з одного матеріалу. Іноді зустрічаються випадки, коли нерозбірлива вивіска перешкоджає ідентифікації та зчитуванню назви магазину. А тому текст має легко сприйматися людським оком з відстані. Інакше ідентифікувати заклад буде надзвичайно важко [3].

Щоб розв'язати ці проблеми, необхідно зробити кілька кроків. Насамперед потрібно розробити й дотримуватися міських стандартів для вивісок, які б відповідали архітектурному стилю та історичному контексту міста. Другорядні, але важливі кроки охоплюють створення системи дозволів та контролю за встановленням вивісок, а також стимулювання використання енергоефективних та екологічно чистих технологій для освітлення вивісок.

Розв'язання проблеми вивісок в Івано-Франківську потребує спільних зусиль міської влади, бізнесу та громадськості. Лише шляхом співпраці та узгоджених дій ми зможемо створити місто з привабливим та гармонійним виглядом, яке радуватиме як мешканців, так і гостей.

Висновки. Таким чином, для досягнення максимальної ефективності рекламних вивісок у формуванні візуальної ідентичності Івано-Франківська необхідно враховувати їхню інтеграцію в міське середовище і стиль. Адекватно спроектовані вивіски можуть не лише інформувати, а й підкреслювати унікальність міста, що, в свою чергу, позитивно вплине на його сприйняття. Отже, з метою позбавлення міського середовища Івано-Франківська від «візуального сміття», для формування цілісності сприйняття архітектури вивіски мають бути акуратними, читабельними, гармоніювати з фасадом будівлі. Лише тоді місто матиме власне обличчя, отримає естетичну привабливість, стане красивим і сучасним.

Література

1. Матоліч І. Я. Дизайн-код міста Івано-Франківськ. Сучасні вимоги до дизайну вивісок // Соціокультурні тенденції розвитку сучасного дизайну та мистецтва : матеріали VII Міжнарод. наук.-практ. конф., ХНТУ, м. Херсон, 8–10 вер. 2021.
2. Офіційний сайт міста Івано-Франківськ. Як погодити вивіску в Івано-Франківську? URL: <https://www.mvk.if.ua/news/54887> (дата звернення: 27.01.2025).
3. Сайт агентів змін Правила вивісок для історичних районів Києва. URL: <http://a3.kyiv.ua/projects/design-code-kyiv/> (дата звернення: 27.01.2025).
4. Сайт спільного проєкту ГО «Центр UA» та «Української правди». Позбавитися «вивіскового Шанхаю» 3.0. URL: <https://vybory.pravda.com.ua/columns/2018/07/11/7149679/> (дата звернення: 28.01.2025).

Марина КІСІЛЬ
Кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри культурологічних
дисциплін та образотворчого мистецтва
КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія»
(м. Харків, Україна)

ДИЗАЙН ТЕКСТИЛЬНОЇ ПОВЕРХНІ: МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ РОБОТИ З ФАКТУРНИМИ ТЕХНІКАМИ

***Анотація.** Розглядаються методичні аспекти роботи з фактурними техніками. Особлива увага приділяється характеристиці дизайну текстильних поверхонь та взаємодії з дизайном одягу. Класифікація текстильних технік для створення штучних фактур збільшує можливості творчих пошуків сучасних дизайнерів, наводиться приклад методичної побудови роботи з фактурою призбирування на основі різних композиційних прийомів.*

***Ключові слова:** дизайн текстильних поверхонь; текстильний дизайн; дизайн одягу; форма одягу; фактура; тканина.*

Maryna KISIL
PhD in Art History, Associate Professor at the Department of Cultural Studies and
Fine Arts Municipal Institution "Kharkiv Humanitarian-Pedagogical Academy"
(Kharkiv, Ukraine)

TEXTILE SURFACE DESIGN: METHODOLOGICAL ASPECTS OF WORKING WITH TEXTURE TECHNIQUES

***Annotation.** The study examines the methodological aspects of working with texture techniques. Particular attention is paid to the characteristics of textile surface design and interaction with fashion design. The classification of textile techniques for creating artificial textures increases the possibilities of creative searches of modern designers, and an example of methodical construction of work with the texture of the shirring based on various compositional techniques is given.*

***Keywords:** textile surface design; textile design; fashion design; clothing form; texture; fabric.*

Дизайн текстильних поверхонь як окремий напрям текстильного дизайну є важливим насамперед для проєктування одягу, адже дає додаткові можливості для пошуку нових форм одягу, використовуючи формотворчі можливості текстильних матеріалів. Однак варто зазначити, що це передбачає, в першу чергу, роботу з текстильною поверхнею матеріалу, його фактурою та структурою. Важливою складовою роботи сучасного фахівця над проєктованою формою одягу є вміння передбачати поведінку текстильних матеріалів, максимально розкривати виразні якості і можливості у формоутворенні.

Серед найактуальніших праць, що вплинули на формування результатів

дослідження, можна виділити монографію К. Пашкевич та Ц. Лю (2023) [2, с. 7], присвячену декоративному оздобленню в дизайні одягу XX–XXI століття, практичний посібник М. Кісіль (2024), який розкриває методику і техніку створення буфів та використання їх у дизайні одягу [1, с. 193]. Дослідження С. Wolff [3, с. 29] із практичними рекомендаціями вкотре слугувало точкою відліку для практичних експериментів.

На дизайн текстильної поверхні впливає багато факторів. Це і вид волокон, їхні особливості, вид текстильного переплетення, фінальне декорування тощо, але в процесі дослідження було з'ясовано, що для отримання потрібного ефекту на поверхні можна впливати на структуру волокон та безпосередньо на техніку утворення структури поверхні текстильного матеріалу (йдеться про використання готової тканини), а також впливати на поверхню готового текстильного матеріалу шляхом застосування різних технік, які трансформують вихідний стан поверхні в новий, надаючи іншого фактурного та рельєфного характеру. Така взаємодія в результаті утворює два підходи, які можна використати в дизайні одягу:

- активна взаємодія фактури з формою передбачає безпосередній вплив на форму (підкреслення форми або нівелювання);
- пасивна взаємодія фактури з формою полягає в пасивному впливі на форму або взагалі вплив може бути відсутнім, оскільки фактура вирішена на нюансних співвідношеннях та на рівні рапортного заповнення.

Поняття фактури в дизайні одягу досить широке та характеризується різними підходами, однак у контексті текстильної поверхні ми говоримо про візуальний і тактильний опис поверхні і характер її обробки, тобто відчуття, які можна описати в результаті дотику до поверхні матеріалу. Відповідно йдеться про фактуру поверхні, створену в процесі виробництва, та фактуру, створену штучно в результаті застосування різних технік.

У процесі практичної та педагогічної діяльності автора було сформовано таку класифікацію штучних фактур, що найповніше відображає основні принципи роботи з поверхнею текстильних матеріалів у контексті застосування в дизайні одягу: суцільнокроєні (буфи, складки, зборки, застрочування тощо), нашивні (волани, складки, зборки, складені форми тощо), вшивні фактури (волани, рюші, складки тощо), прорізні (сіпель, зворотна аплікація, перфорація тощо), плетені (плетення з ниток, самоплетення, макраме тощо), фабригами (оригами з тканини, кіригами, поп-ап), 3D-ефекти (виточки, надбудови, 3D-аплікація тощо).

Методика розробки нової фактури базується на врахуванні вихідної текстильної поверхні (зокрема необхідно проаналізувати характеристики пластичної виразності матеріалу), характеру взаємодії з формою одягу (активна чи пасивна), задуму формоутворення, підбору оптимального композиційного рішення фактури. Остання характеристика є основою для формотворчих експериментів із текстилем та допомагає всебічно протестувати майбутню фактуру і сформувати в дизайнера необхідне візуальне сприйняття, що в майбутньому дасть йому змогу якісніше прогнозувати результат і використовувати практично. Важливість композиційних експериментів із

фактурою є основою для формування зразків фактур із кожної техніки, що в результаті становитиме методичну базу для подальшої роботи. На прикладі фактури призбирування можна окреслити основні композиційні прийоми: за характером лінії (пряма, криволінійна, зигзаг та ламана), за ритмічною організацією (метричне чи ритмічне розташування, при ритмічній організації також може бути зміщення одних ліній відносно інших), призбирування замкнених контурів (наприклад, коло), зміна масштабу елементів (стосується застосування різномасштабних однакових мотивів) тощо.

Створення експериментальних зразків за запропонованою методичною схемою дасть змогу не лише набути навичок із розробки фактури призбирування, а й поліпшить креативне мислення, оскільки в процесі цього експерименту всебічний розгляд однієї техніки, як правило, провокує нові композиційні рішення ще в процесі роботи над базовими прийомами. Проведене дослідження є перспективним і, безумовно, потребує продовження роботи в обраному напрямі.

Література

1. Kisil M. Textile surface design for fashion. Smocking – Dnipro : Serednyak TK, 2024. – 214 p.
2. Пашкевич К., Лю Ц. Декоративне оздоблення в дизайні одягу XX–XXI століття : монографія. – Київ : КНУТД, 2023. – 200 с.
3. Wolff C. The Art of Manipulating Fabric. – New York : Krause Publikations, 2000. – 290 p.

Олег КРАВЧЕНКО
Кандидат архітектури,
доцент кафедри графічного дизайну
Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва
і дизайну імені Михайла Бойчука
(м. Київ, Україна)

ФОРМУВАННЯ РЕКЛАМНОГО ОБРАЗУ ТА КРИТЕРІЇВ ЙОГО ЕФЕКТИВНОСТІ

***Анотація.** Розглянуто фактори впливу рекламного образу товару або послуги в соціокультурному просторі суспільства, критерії його ефективності й комплексний підхід до його формування засобами графічного дизайну. Зроблено висновок, що завдання рекламних образів, які є ефективною формою інформаційної комунікації й орієнтовані на маніпулятивну функцію сприйняття, – не просто інформувати про щось, а залучати, привертати увагу та викликати емоції. Досягнення мети передбачає вирішення таких завдань: аналіз наукових досліджень теми та літературних джерел; характеристика рекламного образу і вимог до його естетичної привабливості; соціокультурні фактори формування рекламного образу та критеріїв його ефективності. Розкриваються особливості формування ефективного рекламного образу і його використання в інфографіці та структурі айдентики за допомогою архетипів і стереотипів. Окреслено вимоги до рекламного образу як комунікативної одиниці соціокультурного простору.*

***Ключові слова:** рекламний образ; критерії ефективності; фактори впливу; структура айдентики.*

Oleh KRAVCHENKO
PhD in Architecture, Associate Professor at the Department of Graphic Design
Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design
named after Mykhailo Boichuk
(Kyiv, Ukraine)

FORMING AN ADVERTISING IMAGE AND ITS EFFECTIVENESS CRITERIA

***Annotation.** The article considers the factors of influence of the advertising image of a product or service in the socio-cultural space of society, the criteria of its effectiveness and an integrated approach to its formation by means of graphic design. The object of influence of the advertising image is the consumer's consciousness. The image in advertising is focused on the manipulative function of perception, so its task is not just to inform about something, but to attract, attract attention and evoke emotions. The article concludes that advertising images are an effective form of information communication. Achieving the goal involves solving the following tasks:*

analysis of scientific research on the topic and literary sources; characterisation of the advertising image and requirements for its aesthetic appeal; socio-cultural factors of formation of the advertising image and criteria for its effectiveness. The article reveals the peculiarities of forming an effective advertising image and its use in infographics and identity structure with the help of archetypes and stereotypes. The article defines the requirements for an advertising image as a communicative unit of the socio-cultural space.

Keywords: *advertising image; effectiveness criteria; influence factors; identity structure.*

На сучасному етапі розвитку суспільства значення реклами в Україні та в усьому світі зростає. Якість виробленої продукції не завжди є запорукою успіху. Більшість брендів стала відомою завдяки рекламному образу та айдентиці, адже вона відрізняє товар, послугу, компанію від конкурентів і робить торговельну марку унікальною. У теоретиків і практиків у час стрімких змін рекламних тенденцій немає єдиного універсального набору методів і критеріїв для визначення ефективності як класичних, так і нових рекламних форматів, прийнятих для всього рекламного ринку. Оскільки з кожним днем споживач стає все вибагливішим та виникають нові формати реклами, які формуються при видозміні усталених, традиційних видів, з метою залучення специфічних цільових аудиторій або з метою виділення з клаттера інших рекламних повідомлень повинні змінюватися методи і критерії, за допомогою яких є змога дати оцінку сучасним рекламним форматам.

Рекламний образ як продукт рекламного дизайну – складне, багатофункціональне явище, дослідження якого може здійснюватися в різних напрямках: економічної політики, маркетингу, психотехнологій і проблем сприйняття, методики та естетичної доцільності його створення тощо. Отримавши своє матеріальне втілення в конкретному рекламному продукті, рекламний образ стає автономним стосовно товару і виступає елементом масової культури, що висуває до нього вимоги естетичного характеру.

Характерними ознаками, що мають вплив на споживача, є природна і проєктна умовність рекламного образу. Можна виявити деякі спільні риси художнього і рекламного образів. Одна з таких рис – умовність у відображенні реальності. Художній і рекламний образи не тотожні дійсності, вони є творчими продуктами, «несуть на собі» відбиток умовності. Якщо важлива риса художнього образу – використання символізму, метафоризації, алегорійності, гіперболізації реальних ознак, то рекламний образ містить у собі так звані види умовності – природну і проєктну [1].

Природна умовність ніби прагне подолати власну умовність, спираючись на реалістичність і достовірність зображення, звертаючись до фотозображення рекламованого товару. Оригінальність візуального рішення такого зображення визначається засобами композиційної виразності, такими як ракурс, тло, освітлення, фактура, текстура тощо. На відміну від природної, проєктна умовність передбачає «усвідомлене і демонстративне порушення реалістичності», що дає змогу продемонструвати споживачеві приховані від

нього властивості товару. Такий тип умовності найефективніший, коли йдеться про рекламу функціональних властивостей товару.

Необхідно зазначити, що зображення в рекламі може мати різне функціональне призначення, відповідно до якого виділяють два його різновиди:

- образ, який не лише прагне привернути увагу покупця, а й несе для потенційного покупця нову інформацію про продукт;

- айстопер (eye-stopper), мета якого – привернути увагу того, хто дивиться. Так, зображення буде айстопером, якщо воно не несе жодної інформації ні про функціональні особливості товару, ні про його емоційний вплив на споживача [2].

У продукті рекламного дизайну під час формоутворення провідними є інформаційно-комунікаційна, соціокультурна та функція психоемоційного впливу. Саме ця обставина визначає особливість функціональної форми рекламного дизайну: вона несе в собі змістовну складову, зумовлену завданнями реклами. Ці завдання визначають прийоми створення рекламного образу, який має бути переконливим. Реклама за своєю суттю є комерційною комунікацією, головна мета якої – допомогти в збуті товару / послуги. Успіх рекламного повідомлення залежить не лише від якості форми його подання та оригінальності, а значною мірою й від простоти декодування змісту й емоційного відгуку.

Крім того, особливістю реклами якраз є необхідність того, щоб вона сприймалася людиною практично миттєво й однозначно, без різночитань. В умовах міського середовища, коли за день на людину обрушуються тисячі рекламних повідомлень, кожен творець реклами намагається дістатися до свідомості споживача першим і вселити йому свою власну думку [6].

Дослідники стверджують, що використання архетипів є на сьогодні одним із найдієвіших інструментів для створення рекламних образів та ефективної реклами. Поняття архетипу запроваджене швейцарським психологом і філософом К. Г. Юнгом ще в 1920-х роках і трактується як природжена психічна структура, що становить для кожної нації власне «колективне несвідоме». У рекламі найчастіше використовуються такі архетипи, як Дитя, Мати, Аніма, Тінь, Анімус, Блазень, Бунтар, Персона, Герой, Мудрець. За результатами досліджень, на першому місці за частотою звернення в українській рекламі – архетип жінки (більше 50% послань), на другому – архетип мудреця і героїчної особи, на третьому – архетип тварини (найчастіше це леви, тигри, міфологічні персонажі).

Серед чинників, що впливають на процес сприйняття змісту рекламних повідомлень, є стереотипи – символічні узагальнення – занадто широкі, перебільшені або спрощені:

- пустеля (самотність, нескінченність, подолання труднощів, екстрим);
- холод (прозорість, чистота, свіжість, прозорливість, майбутнє);
- небо (вершина досконалості, найвища сила, висока якість);
- сонце (саяво, життя, щастя, рух, сила);
- вода (символ чистоти, джерело життя, початок нового життя);
- зірки, інші космічні об'єкти (перевага, яскравість, винятковість,

найвища категорія «люкс») та інші.

Використання архетипів і стереотипів допомагає «включити підсвідоме» в сприйнятті рекламних образів. У короткому рекламному посланні, використовуючи ці механізми, можна «змусити працювати» весь попередній психологічний досвід одержувача, що сам «домислює» деталі, яких бракує. За інших рівних умов це багаторазово підвищує ефективність реклами [3; 6].

Як твердить доктор філософії, професор маркетингу HEC School of Management Марк Вануель, сучасні альтернативні рекламні засоби можуть впливати на споживачів у трьох напрямках:

- по-перше, вони роблять нову марку «реальністю»;
- по-друге, вони повторно викликають в уяві образи торгових марок шляхом утворення асоціативного зв'язку;
- по-третє, вони позитивно впливають на сприйняття рекламної інформації взагалі, тому що викликають однозначно позитивні емоції.

Таким чином, головним для досягнення основних вимог ефективності сучасної реклами на нетрадиційних носіях є те, що між носієм і рекламним текстом повідомлень утворюються стабільні відносини, реалізовані на інтуїтивному рівні. Встановлено, що вербально-візуальна єдність формування рекламного образу робить рекламне повідомлення завершеним зовнішньо (візуальне оформлення) та внутрішньо (смісловне), а від доцільного поєднання вербальної і візуальної складових залежить ефективність рекламного образу [7].

У ході наукових досліджень було виявлено, що неможливо виділити вербальний чи візуальний компонент рекламного тексту як важливіший за інший, адже вони обидва відіграють надзвичайно важливу роль для формування цілісного образу рекламного повідомлення. Серед їхніх найважливіших функцій було виокремлено інформативну, конкретизуючу, підсилювальну, експресивну, спонукальну тощо [4].

Ефективність використання рекламного образу повинно відповідати таким критеріям:

1. Бути привабливим візуально, впливати на зір, зупинити погляд споживача (70% людей – візуалісти), змусити його прочитати рекламне повідомлення.
2. Рекламний образ повинен відповідати споживачеві – загальному (збиральному) образу цільової аудиторії. Або основному її сегменту.
3. Починається з товарного знака і фірмового стилю.
4. Рекламний образ відтворює унікальності рекламованого продукту.
5. Рекламний образ – лаконічне, коротке, швидке, як куля, і «гучне», як постріл, повідомлення.
6. Необхідно дотримуватися комунікативної системи, в якій будується рекламне повідомлення. Якщо його розпочато на емоційній хвилі – на ній слід і продовжувати [5].

Отже, під поняттям «реklamного образу» в нашому дослідженні ми розуміємо складне за формою та унікальне за змістом явище, що є способом комунікації, та передає нову інформацію про продукт (послугу), використовуючи для цього образну мову, побудовану на використанні

архетипів і стереотипів, що допомагає «включити підсвідоме» для їхнього сприйняття. Найточніше встановити ефективність креативності рекламних образів та ефект від їхньої комунікації в рекламі, впливу на споживача можна лише в тому випадку, якщо збільшення обсягів збуту товару відбувається негайно після впливу реклами і без дій будь-яких спонтанних факторів, тобто в умовах експерименту.

Література

1. Айдентика: все, що створює індивідуальність. URL: <https://rocketmen.com.ua/ua/article/identity> (дата звернення: 26.08.2024).
2. Айдентика: навіщо бренду візуальне «обличчя» і як його створити. URL: <https://sendpulse.ua/blog/creating-a-brand-identity> (дата звернення: 25.08.2024).
3. Знаково-символічні засоби візуальної ідентифікацій бренду. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/25973/1/ZSZVIB_mono_2024.pdf (дата звернення: 25.08.2024).
4. Дурняк Б. В. Розробка і дизайн рекламних видань : навчальний посібник / Б. В. Дурняк, А. Є. Батюк. – Львів : Видавництво «Українська академія друкарства», 2006. – 315 с.
5. 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.
6. Щербань О. І. Реклама: соціологічні виміри впливу на поведінку споживача : монографія. – Львів : Видавничий центр УАД, 2009. – 249 с.
7. Яковенко М. Л. Дизайн як сучасна форма вираження естетичного початку в культурі. URL: http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/FilosNauk/2009_1/198.pdf

Олена ЛУК'ЯНОВА
Викладач кафедри рисунка
Київської державної академії декоративно-
прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука
(м. Київ, Україна)

КОНЦЕПЦІЯ СУЧАСНОЇ ДИЗАЙН-ОСВІТИ

Анотація. Розвиток сучасної дизайн-освіти визначається модернізаційними процесами, які спрямовані на створення нових освітніх стандартів, оновлення навчальних програм і дидактичних матеріалів, перегляд існуючих форм та методів навчання. Їхні концептуальні положення характеризуються поглядами, згідно з якими у центр освітньої системи ставиться забезпечення саморозвитку і самовдосконалення суб'єктів у процесі оволодіння знаннями та вміннями. Концепція сучасної дизайн-освіти має бути спрямована на розв'язання проблеми професійної діяльності як процесу успішного становлення й розвитку професіоналізму фахівця. Така концепція обґрунтовує цілісну, динамічну та відкриту систему підготовки майбутніх дизайнерів з адекватними структурою, метою, змістом, педагогічними умовами і відповідною методичною системою забезпечення такої підготовки. Реалізація концепції охоплює взаємопов'язані концепти: методологічний, теоретичний, методичний і практичний. Необхідним процесом також стає обґрунтування вимог до фахової підготовки педагога. Для підготовки фахівців необхідно реалізувати нову концепцію сучасної дизайн-освіти, що є науково обґрунтованою і якою приділяється значна увага соціальним і поведінковим аспектам та сучасним технологіям.

Ключові слова: дизайн-освіта; методологічний концепт; теоретичний концепт; методичний концепт; практичний концепт; аксіологічний підхід.

Olena LUKIANOVA
Lecturer at the Department of Drawing
Academy of Decorative and Applied Arts and Design named after M. Boichuk
(Kyiv, Ukraine)

THE CONCEPT OF MODERN DESIGN-EDUCATION

Annotation. The development of modern design education is determined by modernization processes aimed at creating new educational standards, updating curricula and didactic materials, revising existing forms and methods of education. Its conceptual positions are characterized by views according to which the center of the educational system is the provision of self-development and self-improvement of subjects in the process of mastering knowledge and skills. The concept of modern design-education should be aimed at solving the problems of professional activity, as a process of successful formation and development of a specialist's professionalism.

Such a concept substantiates a holistic, dynamic and open system of training future designers with an adequate structure, purpose, content, pedagogical conditions and an appropriate methodical system for ensuring such training. The implementation of the concept covers interrelated concepts: methodological, theoretical, methodical and practical. The substantiation of the requirements for the pedagogy's professional training also becomes a necessary process. To preparation specialists, it is necessary to implement a new concept of modern design education, which is scientifically based and pays significant attention to social and behavioral aspects and modern technologies.

Keywords: *design education; methodological concept; theoretical concept; methodological concept; practical concept; axiological approach.*

Дизайн-освіта як сфера культурної та освітньої діяльності актуалізує ряд проблем, найважливіша з яких – підготовка конкурентоспроможного спеціаліста, що має образне мислення, творчу спрямованість, високі естетичні властивості, навички операційного моделювання, конструкторської та графічної діяльності, здатність до вирішення нестандартних завдань, продукує оригінальні ідеї. Однак через недостатню увагу до питань теоретичної та практичної підготовки майбутніх дизайнерів сучасні науково-педагогічні реалії свідчать про те, що проблема підготовки майбутнього дизайнера потребує ретельного дослідження. Сучасні трансформації у сфері дизайн-освіти потребують удосконалення традиційної репродуктивної професійної підготовки майбутніх дизайнерів та пошуку підходів, що дадуть змогу привести стандарти освітнього процесу у відповідність до світових вимог [1].

Перспективи розвитку сучасної дизайн-освіти визначаються модернізаційними процесами, які спрямовані на створення нових освітніх стандартів, оновлення навчальних програм і дидактичних матеріалів, перегляд існуючих форм та методів навчання. Їхні концептуальні положення характеризуються поглядами, згідно з якими у центр освітньої системи ставиться забезпечення саморозвитку і самовдосконалення суб'єктів у процесі оволодіння знаннями та вміннями, що дає змогу перейти на новий тип мислення і нові способи перетворення дійсності [2]. Концепція сучасної дизайн-освіти має бути спрямована на розв'язання проблеми професійної діяльності як процесу успішного становлення й розвитку професіоналізму фахівця. Така концепція обґрунтовує цілісну, динамічну та відкриту систему підготовки майбутніх дизайнерів з адекватною структурою, метою, змістом, педагогічними умовами і відповідною методичною системою забезпечення такої підготовки. Реалізація концепції охоплює взаємопов'язані концепти: методологічний, теоретичний, методичний і практичний.

Методологічний концепт відображає сукупність підходів, що забезпечують об'єктивність та ефективність процесу підготовки майбутніх дизайнерів, зокрема системний, особистісний, компетентнісний, діяльнісний, середовищний, контекстний.

Теоретичний концепт визначає підготовку майбутніх дизайнерів як послідовний процес, що здійснюється на мотиваційно-ціннісному та оціночно-

діагностичному етапах реалізації методичної системи.

Методичний концепт забезпечується впровадженням інноваційних методик підготовки, технології контекстного навчання, тренінг-технологій, залучення до самоосвітньої діяльності.

Практичний концепт передбачає впровадження технічних і технологічних засобів підготовки майбутніх дизайнерів до розвитку освітньої діяльності.

Також слід зазначити, що в процесі підготовки майбутнього дизайнера недостатньо повно висвітлений аксіологічний ресурс підвищення якості, оскільки основна увага приділяється зовнішнім обставинам та параметрам побудови освітнього процесу, а внутрішні, особистісні резерви забезпечення високої результативності процесу навчання розкрито не повною мірою [1]. Саме аксіологічний підхід як методологічна база дослідження проблем дизайн-освіти дає змогу визначити індикатори підвищення її якості, знайти ресурси зміни якісного рівня дизайн-освіти. Під реалізацією аксіологічного підходу в підготовці майбутнього дизайнера розуміється орієнтація дизайн-освіти: на цінності культури суспільства; на відповідність у змістовному та структурному плані соціальним та культурним цінностям, що формують естетичний смак; на виділення естетичних цінностей; на актуалізацію креативно-ціннісних технологій.

Відповідно до викладення концепції сучасної дизайн-освіти необхідним процесом також стає обґрунтування вимог до фахової підготовки педагога. Тому що, крім здобутих знань, педагогу необхідно володіти художнім мисленням, проявляти творчу активність та ініціативність, а також здатність координувати свої дії з урахуванням існуючих педагогічних умов. Для підготовки фахівців необхідно реалізувати нову концепцію сучасної дизайн-освіти, що є науково обґрунтованою, приділяє значну уваги соціальним і поведінковим аспектам та сучасним технологіям. Потрібні нові інтегровані навчальні дисципліни, які б відповідали сучасним вимогам дизайну. Під час проєктування концепції необхідно враховувати те, що педагогічний процес – це спеціально організована взаємодія педагогів та студентів, спрямована на вирішення різноманітних освітніх завдань.

Література

1. Бровченко А. І. Дизайн-освіта в контексті сучасних реалій // Молодь і ринок. – 2023. – № 6–7 (214–215). – С. 47–51.
2. Фурса О. О. Сучасні принципи розвитку дизайн-освіти в Україні // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – 2012. – Вип. 63. – С. 149–153.

Катерина ПИСАРЕНКО

*Здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
Київської державної академії декоративно-
прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука
(м. Київ, Україна)*

Ольга МИХАЙЛЮК

*Доцент кафедри графічного дизайну
Київської державної академії декоративно-
прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука
(м. Київ, Україна)*

ГРАФІЧНИЙ ДИЗАЙН ЯК ІНСТРУМЕНТ ЗБЕРЕЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Анотація. Розглядається графічний дизайн як інструмент збереження української культурної спадщини. Визначено, що нині графічний дизайн є багатогранною сферою візуальної комунікації та сприяє переосмисленню, збереженню і поширенню національної культури. Акцентовано увагу на використанні науково обґрунтованого підходу до адаптації національних мотивів під час створення актуальних візуальних рішень, орієнтованих на потреби як окремого споживача, так і сучасного суспільства в цілому.

Ключові слова: графічний дизайн; культурна спадщина; візуальні образи; національні мотиви.

Kateryna PYSARENKO

*Master's Student
Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design
(Kyiv, Ukraine)*

Olga MYKHAILIUK

*Associate Professor, Department of Graphic Design
Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design
(Kyiv, Ukraine)*

GRAPHIC DESIGN AS A TOOL FOR PRESERVING UKRAINIAN CULTURAL HERITAGE

Annotation. This study explores graphic design as a tool for preserving Ukrainian cultural heritage. It is determined that today graphic design is a multifaceted field of visual communication that contributes to the reinterpretation, preservation, and dissemination of national culture. Emphasis is placed on the application of a scientifically grounded approach to adapting national motifs in the

creation of relevant visual solutions tailored to the needs of both individual consumers and modern society as a whole.

Keywords: *graphic design; cultural heritage; visual imagery; national motifs.*

Ідея збереження культурної спадщини, національних символів та мотивів у наш час дуже актуальна. Нині графічний дизайн є багатогранною сферою візуальної комунікації, що поєднує естетику, функціональність і технології, а також сприяє переосмисленню, збереженню та популяризації національної культури, адаптуючи її складові до потреб та вподобань сучасного споживача. Таким чином, національні символи, орнаменти, персонажі фольклору тощо набувають художньої виразності й естетичної досконалості, а в поєднанні із сучасними трендами стають зрозумілими для широкої аудиторії як в Україні, так і за її межами.

Застосування елементів національного фольклору в дизайні допомагає вирізняти продукти українського виробництва, бренди та проєкти на світовому ринку [3, с. 113]. Використання орнаментів, стилізованих традиційних мотивів або міфологічних образів як основи дизайну сприяє формуванню конкурентних переваг, підкреслює автентичність та забезпечує емоційний зв'язок із культурними цінностями. Водночас адаптація елементів національної культури має бути обґрунтованою, щоб уникнути спотворення їхнього первісного сенсу. Під час розробки візуальних образів елементів культурної спадщини дизайнери досліджують історичні та етнографічні джерела, забезпечуючи таким чином не лише естетичну досконалість, а й змістовність створених образів [4, с. 4] (рис. 1).



Рисунок 1. Мотиви українських орнаментів у фірмовому стилі доглядової продукції «Brun'ka». Автор Ю. Гуцуляк. 2016 [1].

Особливого значення набуває створення актуальних візуальних рішень, орієнтованих на потреби як окремого споживача, так і сучасного суспільства в цілому. Наприклад, використання національних елементів у цифрових медіа, мобільних додатках, анімації або інтерактивному дизайні тощо допомагає поширювати культурні цінності серед споживачів різної вікової категорії.

Інноваційні підходи, а саме стилізація образів народних казок під час розробки настільних ігор чи інфографіки дають змогу донести традиційні ідеї через доступні й виразні формати, що спонукають до подальшого пізнання (рис. 2).



а

б

в

Рисунок 2. Ілюстрації з використанням українських міфологічних образів для проєкту «Чарівний світ»: а – міфологічний персонаж Велес; б – міфологічний персонаж Чугайстер; в – міфологічний персонаж Мокош.

Автор О. Нестеренко. 2021 [2].

Використовуючи традиційні символи, майстри графічного мистецтва створюють продукти, які водночас відповідають сучасним візуальним трендам та вимогам, а також зберігають глибокий зв'язок із минулим. Завдяки цьому дизайн стає містком між поколіннями, відображаючи національну культуру і модернізуючи її до потреб динамічного сьогодення.

Отже, графічний дизайн виконує важливу функцію трансляції українських цінностей через візуальні форми та образи, сприяє збереженню національних традицій і забезпечує їх поширення в нових форматах як в Україні, так і за її межами. Водночас важливо дотримуватися науково обґрунтованого підходу до роботи з національними мотивами, щоб уникнути їх спотворення та втрати автентичного сенсу.

Література

1. Гуцуляк Ю. Brun'ka. *Gutsulyak.Studio*: веб-сайт. URL: <https://gutsulyak.studio/Brun-ka-The-sacred-beauty-of-nature> (дата звернення: 06.02.2025).

2. Лисицький Н., Романенко С., Кучеренко О., Нестеренко О. Персонажі. *Чарівний світ*: веб-сайт. URL: <https://magicworld.com.ua/characters/> (дата звернення: 06.02.2025).

3. Шевченко А., Горносталь І. Аналіз тенденцій посилення культурної ідентичності в сучасному графічному дизайні // *Актуальні проблеми сучасного дизайну*: зб. матеріалів V Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 27 квіт. 2023 р. Київ, 2023. С. 112–115. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/24716> (дата звернення: 06.02.2025).

4. Удріс-Бородавко Н. Графічний дизайн з українським обличчям. – Київ : ArtHuss, 2023. 206 с.

Rosslan LOZEV
Dr., Asst. Prof.
Art and Design department ,
New Bulgarian University
(Sofia, Bulgaria)

CRITICAL DESIGN :CREATIVITY AND DESTRUCTIVE PRACTICES IN DESIGN

The crisis as the form, an object in crisis.

As the aim of the article is to question traditional understandings of the functional field of design, using a “form, an object in crisis” as a focus. Going beyond the understanding, that the discipline refers only to the aesthetic and ergonomic, complex property of a work of applied art or industry, as well as its constructive characteristics. The author argues that among the main functions of design are emotional categories, which in the contemporary discourse should not be placed outside the debate about Design. In addition to the added aesthetic value through which destruction contributes, it is suggested that the act itself can be in the field of design, instead of revealing only the oppressive dimension embedded in the designed forms.

Destructive practices should not be seen as an act of automatic destruction, but in a poetic sense, through which the designer creates and layers the destructive experience into an object for debate. In this article the author will use the subject of “form, an object in crisis” as a point of debate.

In the department of design at New Bulgarian University ,since the 1990s, strange ambiguous, non-functional, mysterious and complex design objects have appeared, as artistic design practices. These objects are described in the author’s book “Critical Design: Current

Processes in Contemporary Art and Design” (2024) . They are based on an approach, sometimes called anti-design, radical, conceptual or critical design, wall of the imperatives of the power structures of society, but instead criticizes them. Through a strategy of deforming and destroying objects far from their usual forms and functions, they provoke unusual behaviors, call into question social and political values, as well as design itself.

Because design now accepts every problem in the world as its own, even the problem itself instead of becoming a solution, which is usually the concern of radical art, and art itself, is planned to reform its revolution of everyday life. Design takes on social tasks and processes and distances itself from products, but not from commodity, fetishism as a topic of discussion.

In my clearest sorting, the objects of destruction are not art in experimental form, but design in its most instrumental form. They borrow or receive aesthetic and communication approaches from art and social, and political models and strategies, from the social sciences. The term destruction refers to a wide variety of heterogeneous artistic practices with all media, using destructive processes in the

service of constructive, innovative, aesthetic goals and aiming at cultural, social and political change.

Destruction emerged as the most aggressive artistic genre for expressing social and cultural conditions. Artistic destructions in aesthetics - approaches, materials, results and contexts contribute to a paradigm shift from the model of the historical avant-garde to heterogeneity in the arts. Destruction can be seen as a new category in cultural studies, dealing with the socio-political, epistemic and medial conditions of the constitution of images of reality and society. It is obvious that their political potential does not stem from the presentation of open content, but using the form to create a specific space for perception and interaction. Often these practices have the character of an event, since, due to their relational nature, they are tied to forms of representation and acceptance, which can only be challenged situationally.

The political in destructive design appears exactly where the sense of ordered meaning is exposed to chaotic sensuality. This simultaneous process of legitimizing and canceling hierarchical relations is articulated in the aesthetics of destruction, as a break with one's own (preliminary) concepts, whether they are technical determinants or aesthetic ideas. As unstable, located between order and disorder, aesthetic destruction produces a flexibility that can be grasped if it is placed in relation to other concepts-space, presence and affect. The ultimate goal is not to realize grandiose social utopias through violent action, rebellion or revolution, but to create anxiety in the obviousness with which systems exist. The destructive effect lies in the way in which they cross hierarchies between practices and discourses, that work to establish not functional zones, but affective zones of forces and events, where new processes of subjectivity take place.

The crisis as a form... 'crisis' appears as form: as a particular historical instantiation of the contradictory social form of art's autonomy, pushed to the point of a seemingly irresolvable antagonism or antinomy." (Osborne, Peter 2020 p. 178)

The object of destruction is subject to this situation. The crisis, as a general form of the social, is expressed in a crisis of form in contemporary art, and Each individual work participates in

that expression to the extent to which it enacts, or mediates, the problem of form as the problem of the self-limiting suspension of the (Osborne, Peter 2020. p.179)

Object in crisis

In the text Notes on by Peter Osborne, the emphasis is on "the constitutive function of time in the artistic ontology of which he perceives as time, in a crisis that becomes permanent. He argues that for contemporary art the very category of seems problematic.

"The main difficulties of contemporary art practice and criticism alike: namely, how to give general social and historical significance (and hence, in the classical terminology, 'universality') to increasingly 'individual' – highly individuated – works?" (Osborne, Peter 2020, p. 160)

The breakdown of the boundaries between the arts reduces the form: "to the cultural technology of formats", which provokes the creation of new artistic forms. Osborne presents the philosophical essence of the art form, examining its

problematic development over the years. He concluded that the expansion of the concept of art to include non-artistic materials and practices extended its form and required him to preserve their non-artistic status in their formal integration: “For the criticality of this integration depends on the ontological double-coding of these elements, as at once inside and outside...”

“It is this kind of double-coding constituting the critical status of the work, their contradictory structure, and the developmental dynamic they impart to the concept of art that suggests dialectical logic as a philosophical key to the comprehension of the concept of artistic form.” (Osborne, Peter 2020 p. 166)

In its disintegration and expansion of the artistic form, art reflects contemporary sociality as disintegration and restoration only at the level of color, form and utilitarianism, and leaves the relations between people alienated.

Sources

Osborne, Peter (2020) Notes on form. In: Osborne, Peter, (ed.) Thinking art : materialisms, labors, forms. Kingston upon Thames, U.K. : CRMEP Books. pp. 159-179. (CRMEP Books, ISBN 9781999333744, Ibid., p.160, Ibid., p. 166., Ibid., p. 178.,Ibid., p. 179.

<https://eprints.kingston.ac.uk/id/eprint/48669/2/Osborne-P-48669-VoR.pdf>

“Learning to see. Photographic workshop in kindergarten”. Pierre Gremillet 22/03/2025

Introduction.

How can photography contribute to children’s learning and awakening in nursery school? This question is at the heart of my approach, situated at the intersection of a research-creation project at University of Paris 8 and my work as a photographer at the Maison Européenne de la Photographie.

By combining these experiences, I seek to explore the role of images in pedagogical frameworks and their capacity to develop a critical and sensitive gaze in children.

To do so, I draw on my artistic work, where photography, painting, and video intertwined. Through the creation of hybrid images, I explore representations of contemporary transformations, particularly those of the Anthropocene. This approach allows me to consider photography not only as an artistic medium but also as a stimulating pedagogical tool conducive to a transdisciplinary approach to learning. It is important to note that the experiences and reflections inherent in this text are specific to the French educational system, where my workshops take place.

Art and pedagogy: A Necessary Encounter. This work also provides an opportunity to question the relationship between art and pedagogy, which seem to share a common goal: the transmission of skills, ways of thinking, and ways of being. History offers us emblematic examples, such as the Bauhaus, where artists and teachers merged their disciplines. Today, although artistic education is an integral part of school curricula, it is often relegated to a secondary role.

In this context, photography plays a special role. It enables us to take a critical look at the world and learn to perceive our surroundings differently. By actively involving children in the creative process, it invites them to take a fresh look at their

everyday environment, experimenting and expressing their own vision of the world.

The evolution of educational policies and their impact on learning.

With the successive reforms of school policies, the school is no longer simply a place of instruction disconnected from economic imperatives. As Pierre-Damien Huyghe points out, reformulating

Condorcet's project, schools initially aimed to reduce credulity in society by equipping individuals with sufficient knowledge. However, secondary schools, in particular, have gradually been transformed into a vocational training ground, subjecting learning to utilitarian imperatives. From this point of view, going to school means learning the skills needed to exercise a future profession.

This raises the question of whether apprenticeship should only prepare students for the job market, or whether it should also cultivate their curiosity, sensitivity and creativity.

However, the etymology of the word "schooling" reminds us of an entirely different reality. As Pierre-Damien Huyghe points out, "the Greek word *Skolé*, from which school derives, is often translated as leisure, free time [...]. In its most archaic form, schooling is time freed from all economic exploitation".

Originally, school would have been a suspended time, conducive to reflection and intellectual development. Today, however, this concept is being called into question by educational policies that tend to standardize knowledge and favor pragmatic approaches.

The special place of nursery schools.

Kindergarten still seems to be unaffected by these professionalization trends. Halfway between family and school, it is the child's first immersion in a collective environment. What we learn in kindergarten is first and foremost autonomy – to act and to think – through a process of awakening the senses and intelligences. However, kindergarten is also a place of tension between educational aspirations, personal fulfillment and the standardization imposed by school policies. It's in this context that I've conducted a number of photographic workshops.

The question of transmission then arises: how to teach? By what mechanisms, what protocols, what discourses? Three and six-year olds do not have the same understanding of language as adults. So it's essential to adapt the way we speak to them, to establish an accessible vocabulary, then gradually enrich it over the course of the sessions. Repeating important terms helps children to express their ideas more effectively. What's more, children at this age have relatively short attention spans. That's another challenge: keeping their attention during a one or two hour workshop. My adaptation as a facilitator also involves structuring the session into several activities or incorporating breaks.

Photography as a teaching tool.

My workshops are an opportunity to experiment with a pedagogy adapted to this young audience. This approach is based on dynamic interaction between the adult and the children, but also between the children themselves. My interventions are like invitations: they open up avenues, set up games and create a space for dialogue where no question or answer is wrong. The aim is to encourage exchange and expression through photography.

Photography thus becomes an educational tool in its own right. It not only introduces children to the basics of composition and framing, but also develops their aesthetic sensitivity and their ability to observe their environment. By manipulating themselves, children learn to make choices, to take into account light, shapes and textures.

Raising environmental awareness through images.

The cultural policy of the Maison Européenne de la Photographie, where I work, aims to respond to contemporary issues. Last year, my workshops focused on the Olympic Games. This year, they're tackling ecological themes, particularly the relationship with living things. In this sense, these workshops become spaces for raising awareness of empathy and perception of the world.

The current era seems to me to be marked by two major transformations: the Anthropocene³ and the digital. By establishing a new ecological and technical paradigm, these two parameters of contemporary experience have triggered what Estelle Zhing Mengual and Baptiste Morizot call "a crisis of sensitivity", a decline in empathy towards living beings, particularly non-humans. This crisis is all the more evident among young city-dwellers, with little exposure to nature. In this context, photography can play a key role in re-establishing a link between children and their environment.

Running photography workshops in kindergartens means learning to see with photography. But it also means asking the question of what it means to see in photography. Over the course of its history, photography has seen two opposing trends. On the one hand, the realist trend, driven by a demand for clarity, on which documentary aesthetics are based. On the other, the formative trend, based on a subjectivization of forms inspired by expressionism. In my context, photography, as an educational tool, lies at the intersection of these two trends. It allows us to observe and document the world's transformations, while developing a critical eye in young people.

In my workshops, I encourage children to observe and photograph the living elements in their immediate environment: the weeds that persist in growing in the grooves in the asphalt, for example. These experiments show how photography enables children to rediscover their environment by paying attention to details they were previously unaware of. I also draw on my university research to study shapes: What are the differences between shapes from nature and those from the city? Are these forms clearly distinct, or are they intertwined? Isn't there an extension of nature in the city and of the city in nature? Where do I stand, an adult, as a child? Am I outside nature, or am I part of it? To answer these, I use photography as a medium to convey an understanding of the world through its forms. If we need to "learn to see"⁸ As Estelle Zhing Mengual suggests, in order to respond to her diagnosis, it also means learning to think about what we see. It means making ourselves available and attentive to what surrounds us.

What's more, photography encourages a contemplative approach, different from the flow of images to which children are exposed daily through their screens. By teaching them to look carefully before triggering the camera, we offer them a tool for slowing down, for better perception. The photographic act then becomes a means

of awakening their ecological sensitivity, raising awareness of the fragility of living things and the need to protect them.

Conclusion: rethinking education through art.

So, although nursery schools are relatively untouched by the logic of professionalization, they are not immune to forms of school standardization. In this sense, art workshops offer an opportunity to reinvest the educational space and introduce other ways of perceiving and thinking, through photography. They invite us to pay attention to what we, as human being, miss out on, immersed as we are in our daily inertia.

Photography, as a medium, is a bridge between learning, artistic sensitivity and discovery of the world. It encourages reflection on our relationship with images and reality, while awakening in children a curiosity and openness to otherness that are essential to understanding the challenges of our times. By emphasizing a sensitive and poetic approach to reality, it opposes a purely instrumental vision of knowledge, all too often dictated by the imperatives of profitability.

At the same time, these workshops reveal the importance of preserving spaces of freedom education. Faced with increasingly standardized education systems, where learning tends to be reduced to an accumulation of quantifiable skills, it is becoming essential to defend times and places for experimentation, where creativity and the imagination can express themselves without constraint. The challenge is not only to train individuals capable of integrating into society, but also to sensitive beings, capable of perceiving the world in all its complexity and richness.

Through photography, it's possible to rethink education as a living experience, based on awakening the senses, reflection and exchange. By enabling children to explore their environment in a different way, by introducing them to an artistic practice that appeals to both their eyes and their sensibilities, these workshops contribute to the development of a more open, more humane pedagogy, and ultimately, one that is more in tune with the issues of our time.

References

1. BONNÉRY Stéphane et DESLYPER Rémi, "Enseignement de l'art, Art à l'école : tout d'horizon des recherches en France", in Cahiers de la recherche sur l'éducation et les savoirs, Hors-série n°7, 2020.
2. CRUTZEN Paul Josef & STOERMER Eugene, "The Anthropocene", Global Change Newsletter, mai 2000, n°41, p.17-18.
3. HUYGHE Pierre-Damien, Contre-Temps. De la recherche et des sens enjeux. Arts, architecture, design, Paris, B42, 2017, p. 42
4. KRACAUER Siegfried, Théorie du film. La Rédemption de la réalité matérielle, trad. Blanchard Daniel et Orsoni Claude, Paris, Flammarion, La Bibliothèque des savoirs,

2010.

5.LUGON Olivier, Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945, Paris,

Macula, 2011.

6. ROUILLÉ André, La photographie numérique, une force néolibérale, Paris, L'échappée, 2020.

7. THOUROUDE Laurence, "L'école maternelle : une école de l'entre-deux", in Carrefours de

l'éducation, 30 / 2, Paris, Armand Colin, 2010.

8.ZHONG MENGUAL Estelle et MORIZOT Baptiste, "L'illisibilité du paysage. Enquête sur la crise écologique comme crise de la sensibilité", in Nouvelle revue d'esthétique, n°22, Presses

Universitaires de France, 2018, p.87-96.

9.ZHONG MENGUAL Estelle, Apprendre à voir. Le point de vue du vivant, Paris, Actes Sud,

Mondes Sauvages, 2021.

Валентина КОСТЮКОВА

*Кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри мистецтва текстилю,
вишивки та костюма
Київської державної академії декоративно-
прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
(м. Київ, Україна)*

Софія ТАТУР

*Здобувач ОС «Магістр»
Київської державної академії декоративно-
прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
(м. Київ, Україна)*

СУЧАСНА ДИЗАЙН-ОСВІТА. ВПРОВАДЖЕННЯ STEAM-ПІДХОДІВ, ЯКІ СИНТЕЗУЮТЬ МИСТЕЦТВО

Анотація. Сучасна українська дизайн-освіта переживає масштабні зміни, викликані впливом технологічного прогресу, євроінтеграційними процесами та соціально-політичними викликами. Основними проблемами є застарілі підходи до викладання, недостатня відповідність навчальних програм вимогам ринку та обмеженість практичної підготовки студентів. Особливо складною є ситуація у зв'язку з повномасштабним вторгненням росії на територію України, яке змусило багато закладів перейти до онлайн-формату навчання. Європейський досвід пропонує ефективні рішення, зокрема впровадження STEAM-підходів, які поєднують науку, технології, інженерію, мистецтво і математику. Україна має зосередити увагу на інтеграції інновацій, розвитку цифрових компетенцій та розширенні співпраці з європейськими партнерами. Водночас важливо зберігати національні освітні традиції та адаптувати їх до сучасних умов. Реформування дизайн-освіти відкриває можливості для інтеграції в глобальну дизайнерську спільноту і зміцнення креативного потенціалу країни.

Ключові слова: дизайн-освіта; європейська інтеграція; освітні трансформації; Україна; педагогічні інновації; дизайн-мислення; європейська освіта.

Valentyna KOSTIUKOVA

*PhD in Art History, Associate Professor,
Department of Textile Art,
Embroidery and Costume
Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design
(Kyiv, Ukraine)*

MODERN DESIGN EDUCATION: IMPLEMENTING STEAM APPROACHES THAT SYNTHESIZE ART

***Annotation.** Modern Ukrainian design education is undergoing significant transformations due to technological advancements, European integration processes, and socio-political challenges. Key issues include outdated teaching methods, insufficient alignment of curricula with market demands, and limited hands-on training for students. The situation has become especially complex amid full-scale military actions, which forced many institutions to shift to online learning formats. European experience offers effective solutions, particularly through the implementation of STEAM approaches that integrate science, technology, engineering, art, and mathematics. Ukraine needs to focus on the integration of innovations, development of digital competencies, and expansion of cooperation with European partners. At the same time, it is important to preserve national educational traditions and adapt them to modern conditions. Reforming design education opens opportunities for integration into the global design community and strengthening the country's creative potential.*

***Keywords:** design education; European integration; educational transformations; Ukraine; pedagogical innovations; design thinking; European education.*

Сучасна дизайн-освіта зазнає значних трансформацій під впливом технологічного прогресу, педагогічних інновацій та особливо мінливих суспільних потреб. Нині перед українською системою дизайн-освіти постали кілька критичних проблем, а саме: застарілі методологічні підходи, невідповідність між вимогами ринку та змістом навчальних програм, а також недостатня практична підготовка випускників. Незважаючи на ці проблеми, система демонструє надзвичайну ефективність у досягненні освітніх результатів: навіть із відносно обмеженими ресурсами посідає друге місце серед 22 європейських країн за рівнем ефективності навчання. Трансформація дизайн-освіти в Україні зумовлена як внутрішніми потребами, так і вимогами євроінтеграції, не лише на тлі війни. Освітня система нині активно переходить від традиційних дисциплінарних підходів до інтегрованої, орієнтованої на технології моделі, яка робить акцент на розв'язанні реальних проблем і міждисциплінарній співпраці. Євроінтеграція стала каталізатором модернізації української дизайн-освіти. Процес передбачає гармонізацію з європейськими стандартами, розвиток інноваційної креативної економіки через дизайн та посилення міжнародної співпраці. Процес інтеграції призвів до впровадження нових методів навчання, цифрових технологій та тіснішої співпраці між навчальними

зкладами і промисловістю для практичного навчання. Ця освітня трансформація означає не лише зміну методів викладання, а й фундаментальну зміну в тому, як задумується та подається дизайн-освіта в Україні, готуючи студентів до викликів світової індустрії дизайну, зберігаючи національні освітні традиції.

Дизайн-освіта загалом постійно стикається зі значними викликами в процесі модернізації. Розглянемо, які виклики постали перед дизайн-освітою саме в Україні. Серед нагальних питань – «застарілий методологічний апарат, невідповідність між запитами ринку та змістом навчальних програм, недостатня практична підготовка випускників» [1]. Ситуація ускладнюється не лише «відсутністю спеціальної мистецької підготовки студентів та звільненням викладачів без наукових ступенів, але з реальним практичним досвідом» [1], а й нинішнім політичним становищем у країні. Повномасштабне вторгнення в 2022 році російських військ на територію України істотно вплинуло на дизайн-освіту в Україні, через що багато навчальних закладів перейшло на часткову чи повну форму онлайн-навчання, що значно ускладнило вирішення питання з модернізації освіти в Україні.

Середня плата за навчання у сфері дизайну в Україні становить приблизно 792 євро, що робить його відносно доступним порівняно з європейськими аналогами [2]. Однак якість і практична значущість цих програм потребують істотного вдосконалення, щоб відповідати сучасним вимогам галузі. Європейська дизайн-освіта демонструє кілька передових характеристик, які українська освіта могла б узяти до уваги. Вони включають інтеграцію інноваційних методів навчання, тісну співпрацю між навчальними закладами та промисловістю для практичного навчання та впровадження компетентних підходів, які відповідають вимогам ринку [1].

У європейській вищій освіті чітко простежується акцент на підходах STEAM – інтеграції науки, технологій, інженерії, мистецтва та математики. STEAM – Science, Technology, Engineering, Arts, and Mathematics – природничі науки, технологія, інжиніринг, мистецтво, математика. Це розширений підхід до STEM, який додає мистецтво (Arts) як ключовий компонент для стимулювання творчості та інноваційного мислення. Цей міждисциплінарний підхід «допомагає краще контекстуалізувати предмети в політичному, екологічному, соціально-економічному та культурному плані» [4]. Крім цього, у вищих навчальних закладах робиться акцент на філософських темах та дослідженнях які прямо пов'язані з обраною спеціальністю. Це допомагає краще зрозуміти актуальні проблеми майбутньої сфери діяльності та розширює кругозір, що сприяє появі кращих та глибших ідей для дизайн-проектів. Також європейська дизайнерська освіта наголошує на демократичному підході, зосередженому на співпраці, творчості, інклюзивності та вирішенні проблем [5]. Тому українські навчальні заклади повинні сприяти створенню середовища, в якому студенти беруть активну участь у своєму навчанні та відповідають за результати. Це передбачає створення простору для командного навчання та спільних проєктів, які сприяють спілкуванню та вирішенню проблем.

Значною проблемою української дизайн-освіти також є її концентрація у великих містах. Дослідження свідчать, що «більшість компаній, які працюють на ринку, та фізичних осіб-підприємців зареєстровані в Києві», а «в регіонах просто немає магістерських програм відповідної підготовки, а ті, що є, можуть мати застарілий зміст або методику викладання» [5].

Війна в Україні додала нові виміри дизайн-освіти, потребуючи адаптації творчих підходів зі збереженням якості освіти [6]. Цей складний контекст парадоксальним чином створив можливості для інновацій, причому українська освіта у сфері дизайну демонструє надзвичайну стійкість і здатність до адаптації.

Для ефективної модернізації української дизайн-освіти необхідно декілька стратегічних ініціатив. По-перше, пріоритетом має бути впровадження цифрових компетенцій та інноваційних методів навчання [1]. По-друге, налагодження тіснішої співпраці з європейськими інституціями через програми академічної мобільності та спільні дослідницькі проєкти сприятиме передачі знань і обміну передовим досвідом [7]. Європейська асоціація архітектурної освіти вже ініціювала програми підтримки українських студентів і науковців, які надають можливість тимчасового навчання в європейських університетах [9]. Процес трансформації має бути зосереджений на розробці програм безперервної освіти, які забезпечують можливості навчання протягом усього життя [8]. Цей підхід виявився успішним у європейському контексті та може бути адаптований до українських реалій.

Крім того, інтеграція практичного досвіду промисловості через стажування та спільні проєкти допоможе подолати розрив між академічною підготовкою та професійними вимогами [1]. Необхідно підвищувати фінансову ефективність витрат на освіту, приділяючи особливу увагу об'єднанню навчальних закладів, щоб скористатися перевагами економії на масштабі [7]. Наразі фінансування української дизайн-освіти є відносно високим у відсотках від ВВП, але зарплати вчителів залишаються низькими, а обладнання часто застарілим [7]. Стратегічне партнерство з європейськими інституціями могло б допомогти вирішити проблеми обмеження ресурсів, одночасно сприяючи обміну знаннями. У майбутньому розвиток дизайн-освіти в Україні повинен зосереджуватися на трьох ключових напрямках: гармонізація з європейськими стандартами, підвищення цифрових компетенцій та інтеграція практичного досвіду галузі [1]. Успіх у цих сферах допоможе українській дизайн-освіті краще задовольнити внутрішні потреби та брати активнішу участь у світовій дизайнерській спільноті. Досвід європейських інституцій демонструє, що така трансформація хоч і складна, але досяжна шляхом систематичних зусиль і міжнародної співпраці [7]. Модернізація дизайн-освіти в Україні – це не просто освітній виклик, а можливість змінити творче та економічне майбутнє країни. Завдяки ретельному впровадженню передового європейського досвіду, зберігаючи цінні національні традиції, українська дизайн-освіта може стати сильнішою та конкурентоспроможною на світовому освітньому просторі.

Висновки. Випускники навчальних закладів часто стикаються з недостатньою практичною підготовкою, що ускладнює їхню адаптацію до реальних умов роботи. Серйозною проблемою залишається звільнення викладачів із практичним досвідом у галузі через відсутність наукових ступенів, що ще більше посилює розрив між теоретичними знаннями та практичними потребами. Система освіти все ще базується на застарілих підходах, які підлягають заміні на сучасні, орієнтовані на європейські стандарти. Невідповідність освіти реаліям ринку часто стає причиною того, що молоді фахівці не можуть знайти своє місце на конкурентному ринку праці. Розвиток ринку дизайнерських послуг в Україні відбувається переважно за рахунок збільшення обсягу роботи, а не її якості. Це створює ризик зниження цінності дизайнерських послуг, перетворюючи їх на шаблонні рішення замість інноваційних підходів. Додаткові труднощі викликали повномасштабні воєнні дії, які змусили багатьох студентів перейти на дистанційне навчання та спричинили переміщення освітніх закладів у безпечніші регіони. Це особливо відчутно для таких установ, як Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Для підвищення ефективності освіти необхідно налагодити тісну співпрацю навчальних закладів із підприємствами, що забезпечить студентам практичний досвід. Також важливо зосередитися на індивідуальному підході в навчанні та розвитку цифрових навичок. Трансформація системи освіти потребує багатовекторного міжнародного співробітництва, активного впровадження цифрових технологій та уваги до потреб студентів.

Література

1. Brovchenko A., Krykun O., Borisova T., Korkushko A. Tymenko V. Transforming Design Education in Ukraine: Insights from Global Best Practices. 2023. Journal of Curriculum and Teaching Vol. 12, No. 5; Special Issue. URL: [chrome-extension://efaidnbnmnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.sciedupress.com/journal/index.php/jct/article/viewFile/24538/15249].
2. Study the Master programs in Design in Ukraine. URL: [https://free-apply.com/en/articles/country/690791/degree/2/program/8].
3. Relevant and high-quality higher education. 2023. URL: [https://education.ec.europa.eu/education-levels/higher-education/relevant-and-high-quality-higher-education].
4. Mosendz, O., Ponomarevska, O., Tereshchenko, O., Mykhailiuk, O., & Gula, Y. Strategic perspectives of design development in Ukraine: theory, practice and development innovations. 2023. Amazonia Investiga, 12(63), 310-318. URL: [https://doi.org/10.34069/AI/2023.63.03.29.].
5. Radomska V., Ponkalo S. Reflections on War in Creative Context of Design Education in Ukraine. 2023. Journal of Education Culture and Society, 1. 551–567. URL: [file:///C:/Users/user/Downloads/10.15503.jecs2023.1.551.567.pdf].
6. Martin Kahanec Snizhana Leu-Severynenko Anna Novosad Yegor Stadnyi. Rebuilding education for a smarter and stronger Ukraine. 2023. URL:

- [<https://cepr.org/voxeu/columns/rebuilding-education-smarter-and-stronger-ukraine>].
7. Brovchenko, A., Shaura, A., Shevchenko, A., Kyriienko, M., & Kutsenko, A. The system of continuous design education in Ukraine in the context of higher education modernization. 2023. Multidisciplinary Science Journal, 5, 2023ss0508. URL: [<https://doi.org/10.31893/multiscience.2023ss0508>].
8. Support for Ukraine. URL: [<https://www.eaae.be/members-for-ukraine/>].

Михайло ВЕРЕСОВ

*Здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 022 «Дизайн»
Київського національного університету культури і мистецтв*

Андрій БУДНИК

*Кандидат мистецтвознавства, заслужений художник України, доцент
кафедри графічного дизайну
Київського національного університету культури і
мистецтв*

МОУШН-КОМІКС ЯК ФОРМАТ СТОРІТЕЛІНГУ В ЕЛЕКТРОННИХ КНИЖКАХ

Анотація. *Моушн-комікс поєднує традиційні графічні новели з анімацією, розширюючи можливості цифрових видань. Така форма подачі змінює сприйняття наративу, наближаючи його до анімаційного досвіду. Використання анімації в електронних книжках допомагає створити ефект глибини, що підсилює емоційний вплив і підкреслює композицію. У статті проаналізовано можливості розвитку анімованих цифрових мальсторій у контексті сучасного мультимедійного простору.*

Ключові слова: *комікс; графічна новела; анімація; моушн-комікс; сторітелінг; моушн-дизайн.*

Mykhailo VERESOV

*Master's degree student in Specialty 022 Design
Kyiv National University of Culture and Arts
ORCID: 0009-0002-1223-689X*

Andrii BUDNYK

*PhD in Art Studies, Honored Artist of Ukraine, Associate Professor of the
Department of Graphic Design
Kyiv National University of Culture and Arts
ORCID: 0000-0002-0719-2231*

MOTION COMICS AS A STORYTELLING FORMAT IN E-BOOKS

Annotation. *Motion comics combine traditional graphic novels with animation, expanding the possibilities of digital publishing. This format transforms narrative perception, bringing it closer to an animated experience. The use of animation in e-books allows for the creation of depth effects that enhance emotional impact and emphasize composition. The report analyzes the development potential of animated digital storybooks within the context of the modern multimedia environment.*

Keywords: *comic; graphic novel; animation; motion comic; storytelling; motion design.*

Стрімкий розвиток цифрових технологій змінив підхід до сприйняття, створення та взаємодії з художніми творами. Одним із відносно нових форматів є муушн-комікс, що об'єднує традиційні комікс-історії або графічні новели з мультимедійними елементами різної складності, такими як анімація, інтерактивні функції та інколи навіть елементи гейміфікації. Цей формат порівняно з книжками, мангою або коміксами тощо пропонує новий рівень занурення в наратив, що перетворює традиційний процес читання на інтерактивний досвід, ближчий до перегляду анімаційного фільму або чогось схожого на перегляд короткого відео в мережі «TikTok» або рілс у мережі «Інстаграм» у парі з текстом.

У сучасному світі електронні книжки, які читають на моніторах електронних читалок, планшетах, смартфонах і ПК та ноутбуках, стають платформою для експериментів зі сторітелінгом, пропонуючи нові можливості для залучення аудиторії. Нестандартну форму подання можна розглядати як еволюцію візуалізації класичного коміксу або графічну новелу, а також альтернативу чи доповнення іншим мультимедійним продуктам, таким як блокбастери в кіно, ігри чи серіали, створюючи ще ширші можливості для трансмедійності творів.

Водночас цей формат розширює межі друкованих видань та навіть аудіокниг, бо може йти в комплексі, пропонуючи читачам новий рівень занурення в історію завдяки синтезу кількох видів мистецтва. У статті проаналізовано можливості муушн-коміксів як формату сторітелінгу та їхній можливий вплив на літературний процес в електронних виданнях. Особлива увага приділяється можливостям, перевагам і викликам цього формату, а також його потенційному розвитку в майбутньому.

Ілюзія глибини в рухомих картинках – це те, що захоплює увагу споживачів ще починаючи з найперших рухомих картинок до сучасних фільмів і мультиплікації. І це актуально для будь-якої анімації в будь-якому форматі, не лише у форматі кіно. У випадку ж з анімованими ілюстраціями або цілими анімованими розворотами в електронних книжках анімація дає змогу створити цю саму глибину, не виходячи з формату, а залишаючись у ньому і використовуючи його. Картинки, що рухаються, і текст, який або теж рухається поверх, або вписаний у композицію, порушують цілісність «реальності» зображення, але вони вносять саме той автентичний коміксовий або книжковий вигляд. Тим паче, нині розвиток цифрових технологій дає змогу створити анімації найрізноманітніших видів і стилів. Гарним прикладом подібних анімацій є, звичайно, дорогі анімаційні продукти, такі як «Людина павук: Крізь всесвіт» (2023) або анімаційний серіал «Аркейн: Ліга Легенд» (2021), де поєднано величезну кількість різних стилістик.

Колір також можна анімувати і він відповідатиме настрою, який заданий текстом. Чудовим прикладом є сцена з анімаційному фільму «Людина павук: Крізь всесвіт» (2023), де протягом діалогу Гвен з її батьком палітра кольорів

світу навколо змінювалася відповідно до емоційного наповнення сцени (рис. 1).

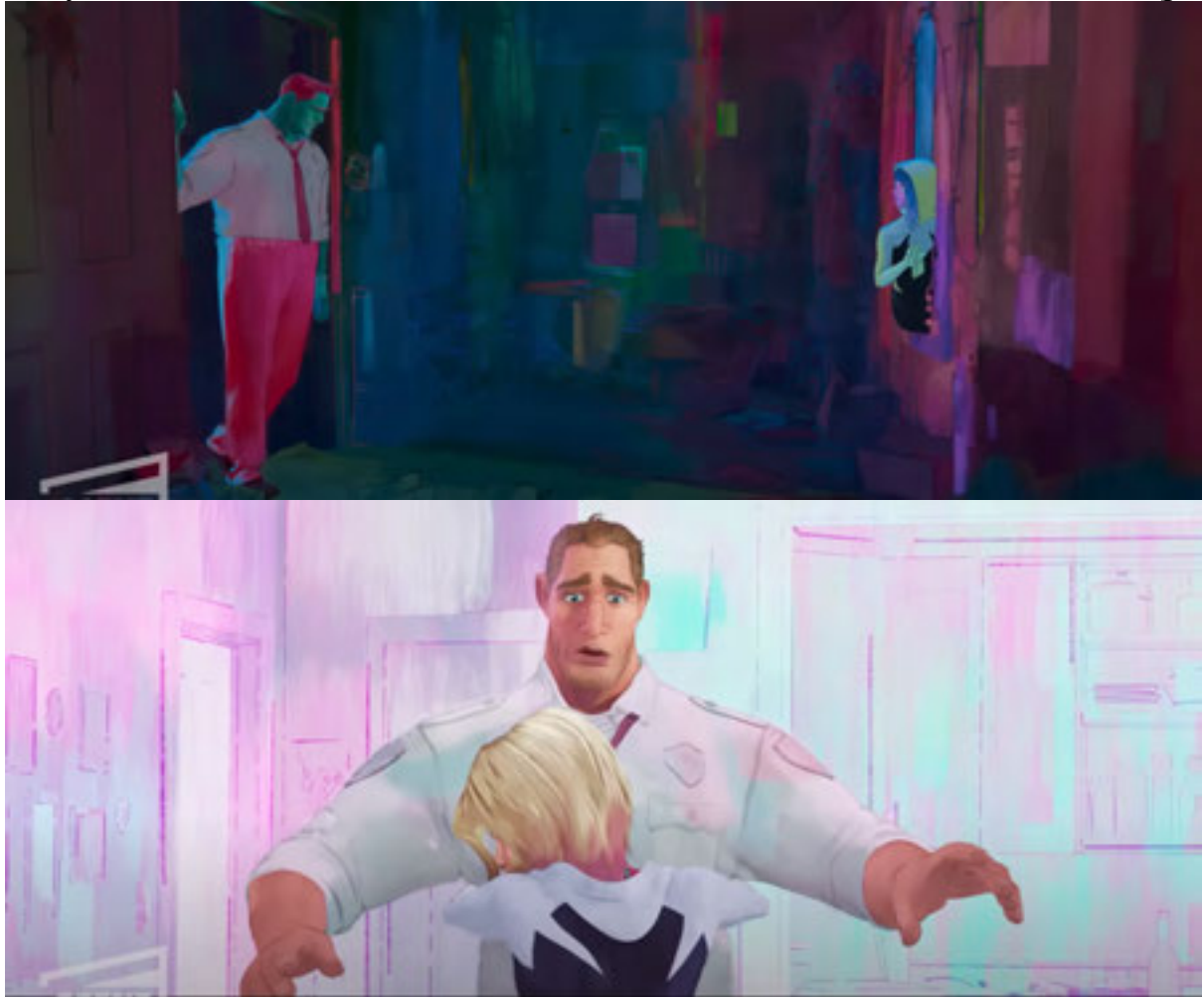


Рис. 1. Кадри з анімаційного фільму «Людина павук: Кризь всесвіт» (2023).
Youtube Movies. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=J9kMMZwH7MA>

Окрім зміни кольорів, можливо також анімувати саму текстуру, що складається з мазків, які рухаються, потоків фарби, зміни ширини ліній контуру, створюючи ефект накладання і оживання малюнка (рис. 2). Розміщення залежатиме від горизонтального чи вертикального перегляду сторінок електронної книги.



QR-код посилання до рис. 2 для перегляду анімації.

*Рис. 2. Приклад анімованих текстур від художника Ryan Lang.
URL: <https://www.instagram.com/p/C5f8JiQyeY-/>*



*QR-код посилання до рис. 3 для
перегляду анімації.*

Рис. 3. Приклад оформлення анімованої сторінки манги автора Misanobu Hiraoka.

URL: <https://www.instagram.com/p/C5f8JiQyeY-/>

Найпростішим прикладом є анімація кожної окремої сцени, сторінки, розвороту, а також фону під текстом, які мають можливість відтворюватися знову і знову без швів у першому й останньому кадрах, не відволікаючи від тексту, не заважаючи його читати і підкреслюючи його завдяки вдалим композиційним розташуванням (рис. 3).

Тож моушн-комікс є нестандартним напрямом у цифрових видавничих практиках, який поєднує традиційну літературу, графічні новели, комікси, мангу з анімацією та інтерактивними елементами. Має простір для дослідження, створення і використання різних анімаційних технік і прийомів, створює унікальний читацький досвід, що дає змогу експериментувати з форматом, випробовувати його межі. Таким чином цей формат може збагатити досвід читачів і їхній спосіб сприйняття історій, залучити нову аудиторію.

Література

1. Вільямс Р. Анімація. Посібник з виживання. – Київ : Вид-во ArtHuss, 2019. – 384 с.
2. Кац С. Д. Кадр за кадром: візуалізація від концепту до екрана. Київ : Вид-во ArtHuss, 2024. – 400 с.
3. Макклауд С. Створити комікс. Як розповідати історії в коміксах, манзі та графічних романах. – Київ : Вид-во РМ, 2020. – 272 с.
4. Олійник В. (2022). Моушн-дизайн у контексті українського сучасного медіа-арту: зміст і перспективи. Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну, 5(2), 261–269. <https://doi.org/10.31866/2617-7951.5.2.2022.266917>
5. Ренді Данкан, Метью Сміт, Пол Левіц. Сила коміксів. Історія, форма й культура. – Київ : Вид-во ArtHuss, 2020. – 512 с.
6. Mateu-Mestre M. *Framed Ink: Drawing and Composition for Visual Storytellers vol.1.* : Design Studio Press, 2010, 128 p.

Анна РАШЕВСЬКА

Старший викладач кафедри дизайну
Запорізького національного університету
(м. Запоріжжя, Україна)

ВИХОВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ЕТНОДИЗАЙНУ В ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ

Анотація. Розглядається роль етнودизайну в процесі професійної підготовки майбутніх дизайнерів. Акцентується увага на значенні етнودизайну як засобу збереження та розвитку культурної ідентичності в умовах глобалізаційних викликів. Аналізується інтеграція етнічних мотивів у сучасний дизайн та їхній вплив на формування професійної компетентності студентів. Досліджується необхідність упровадження етнودизайну в освітній процес через вивчення народного мистецтва, історико-культурної спадщини та використання традиційних художніх технік. Окреслено важливість етнографічних досліджень як складової професійної підготовки дизайнерів. Робиться висновок про те, що етнодизайн є потужним інструментом розвитку національної свідомості і творчого потенціалу майбутніх фахівців.

Ключові слова: етнодизайн; професійна підготовка; національна ідентичність; культурна спадщина; дизайн-освіта.

Anna RASHEVSKA

Senior Lecturer at the Department of Design
Zaporizhzhia National University
(Zaporizhzhia, Ukraine)

EDUCATIONAL POTENTIAL OF ETHNODESIGN IN THE PROCESS OF PROFESSIONAL TRAINING OF FUTURE DESIGNERS

Annotation. The article deals with the role of ethnodeSIGN in the process of professional training of future designers. Attention is focused on the importance of ethnodeSIGN as a means of preserving and developing cultural identity in the context of globalization challenges. The integration of ethnic motifs into contemporary design and their impact on the formation of students' professional competence is analyzed. The necessity of introducing ethno-design into the educational process through the study of folk art, historical and cultural heritage and the use of traditional artistic techniques is investigated. The importance of ethnographic research as a component of professional training of designers is outlined. It is concluded that ethnodeSIGN is a powerful tool for the development of national consciousness and creative potential of future professionals.

Keywords: ethnodeSIGN; professional training; national identity; cultural heritage; design education.

Сучасна професійна підготовка майбутніх дизайнерів має ключове значення в контексті відстоювання та зміцнення української державності, інтеграції в глобалізаційні процеси і формування національного іміджу на міжнародній арені. У цьому процесі етнодизайн є потужним інструментом збереження й розвитку культурної ідентичності, оскільки базується на глибоких національних традиціях, адаптуючи їх до сучасних дизайнерських рішень.

Професійна підготовка майбутнього дизайнера, орієнтована на збереження культурної спадщини, має формувати не лише компетентного фахівця, а й особистість із розвинутою національною культурою, високим рівнем моральності та відчуттям патріотизму. Особливо актуальним є питання інтеграції національно-патріотичної складової у вищу освіту, що є важливим чинником збереження і розвитку культурних традицій.

Глобальна практика доводить, що інтелектуальний прогрес нації неможливий без усвідомлення власної культурної спадщини та національної ідентичності. Тому етнодизайн стає невід'ємною складовою процесу професійної підготовки майбутніх дизайнерів, сприяючи поєднанню традиційного і сучасного в дизайнерських рішеннях.

Науковець А. І. Бровченко визначає етнодизайн як багатокomпонентну міждисциплінарну діяльність студентів, що включає проектування сучасних форм та розробку декору з акцентом на використанні національних елементів і мотивів. У сучасних умовах етнодизайн набуває значення важливого інтегративно-комунікативного компонента професійної підготовки як у системі художньо-промислової, так і педагогічної освіти України [1, с. 12]. Такий підхід дає змогу не лише відроджувати й популяризувати традиційне мистецтво, а й удосконалювати сучасний дизайнерський процес через глибоке осмислення історико-культурних мотивів.

Професійна освіта дизайнерів передбачає збалансоване поєднання теоретичних основ і практичного досвіду. Етнодизайн має значний потенціал в освітньому процесі і може бути ефективно інтегрований через такі підходи:

- включення елементів етнодизайну та декоративного мистецтва у зміст фахових дисциплін;
- активне використання елементів з історії української культури та мистецтва в освітньому процесі;
- залучення студентів до творчих проєктів, що базуються на традиційних художніх техніках.

Ці методи сприяють розвитку креативності, професійних навичок та формуванню глибокого розуміння культурної спадщини. Така підготовка є важливою для майбутніх дизайнерів, бо тут поєднуються сучасні технології з етнічними мотивами, які в подальшому можуть активно використовуватись у професійній діяльності.

Для ефективного засвоєння принципів етнодизайну необхідно проводити ґрунтовні етнографічні дослідження. Відвідування музеїв народного мистецтва, аналіз художніх мотивів, композиційних рішень і колористики допомагають студентам глибше зрозуміти культурні коди традиційного мистецтва.

Важливим є також вивчення матеріалів і технологій створення етнічних виробів, які враховують їхній зв'язок із природним середовищем, соціальним життям, традиціями, історичним контекстом, національною свідомістю та допомагає адаптувати традиційні елементи в сучасний дизайн [2, с. 54].

У міському середовищі етнічний дизайн сприяє гармонізації простору, інтегруючи природні мотиви, історичну символіку і традиційні орнаменти. Це створює баланс між сучасністю та культурною спадщиною, що позитивно впливає на естетичне сприйняття довкілля і збагачує візуальну культуру суспільства.

Таким чином, етнодизайн відіграє важливу роль у підготовці майбутніх дизайнерів, сприяючи їхній професійній самореалізації та формуванню національної свідомості. Використання етнічних мотивів у сучасному дизайні не лише зберігає культурні традиції, а й надає нові можливості для їхнього творчого розвитку та презентації на міжнародному рівні. Інтеграція етнодизайну в освітній процес є важливим кроком до формування нового покоління дизайнерів, здатних поєднувати автентичність із сучасністю.

Література

1. Бровченко А. І. Формування фахової компетентності з основ етнодизайну в майбутніх учителів трудового навчання : автореферат. Київ: Вид. НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2011. – 20 с.

2. Прусак В. Сучасна дизайнерська освіта: досвід проблеми. Діалог культур: Україна у світовому контексті. Художня освіта : зб. наук. праць [редкол.: І. А. Зязюн (голов. ред.), С. О. Черепанова (упорядник і відп. ред.), Н. Г. Ничкало, О. П. Рудницька та ін.]. – Львів, 2000. – Вид. 5. – С. 354–367.

Секція 6
НАУКОВІ ДОСЛІДЖЕННЯ В ГАЛУЗІ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА:
СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ ТА ПИТАННЯ

Дар'я КОЗЛОВСЬКА

*Кандидат філологічних наук,
доцент кафедри мистецтвознавства і мистецької освіти
Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука
(м. Київ, Україна)*

**ДО ПРОБЛЕМИ МЕТОДИКИ ВИКЛАДАННЯ ДИСЦИПЛІНИ
«МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО В НАУКОВІЙ СИСТЕМІ
ГУМАНІТАРИСТИКИ» ЗДОБУВАЧАМ ТРЕТЬОГО (ОСВІТНЬО-
НАУКОВОГО) РІВНЯ ВИЩОЇ ОСВІТИ З ДОПОМОГОЮ
ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ**

***Анотація.** Висвітлено деякі аспекти методики викладання навчальної дисципліни «Мистецтвознавство в науковій системі гуманітаристики» здобувачам першого курсу третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука. Акцентовано увагу на ролі інформаційно-комунікаційних технологій у процесі опанування дисципліни аспірантами. Описано специфіку пропонованих семінарських і самостійних завдань, результати засвоєння матеріалу здобувачами.*

***Ключові слова:** гуманітаристика; мистецтвознавчий дискурс; професійні компетентності; інформаційно-комунікаційні технології; мультимедійна презентація.*

Daria KOZLOVSKA

*Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor, Department of Art Studies and Art Education
Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design
named after Mykhailo Boychuk
(Kyiv, Ukraine)*

**TO THE PROBLEM OF METHODOLOGY OF TEACHING THE
DISCIPLINE «ART THEORY IN THE SCIENTIFIC SYSTEM OF THE
HUMANITIES» TO STUDENTS OF THE THIRD (EDUCATIONAL AND
SCIENTIFIC) LEVEL OF HIGHER EDUCATION WITH THE HELP OF
INFORMATION AND COMMUNICATION TECHNOLOGIES**

***Annotation.** Some aspects of the methodology for teaching the academic discipline «Art Theory in the Scientific System of the Humanities» to first-year students of the third (educational and scientific) level of higher education in the specialty 023 «Fine Arts, Decorative Arts, Restoration» of the Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design are presented. The focus is on the role of information and communication technologies in the process of mastering discipline by postgraduate students. The specifics of the proposed seminar and independent tasks, and the results of the students' assimilation of the material are described.*

***Key words:** humanities; art theory discourse; professional competencies; information and communication technologies; multimedia presentation.*

Важливість опанування дисципліни «Мистецтвознавство в науковій системі гуманітаристики» здобувачами першого курсу третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» детермінована потребою поглиблення й систематизації знань із мистецтвознавства для здійснення подальшої професійної діяльності. Молоді люди, які розпочинають навчання в аспірантурі і які впродовж попереднього навчання на першому (бакалаврському) та другому (магістерському) рівнях вищої освіти вже оволоділи знаннями з курсів «Історія українського мистецтва і архітектури», «Історія зарубіжного мистецтва і архітектури», «Історія української культури», «Історія декоративно-прикладного мистецтва», під час вивчення дисципліни «Мистецтвознавство в науковій системі гуманітаристики» відповідно до освітнього стандарту мають змогу набутися додаткових професійних компетентностей, як-от: ознайомлення з класичними й новітніми концепціями дослідження мистецтва, його періодизації для релевантного оцінювання теоретичних і практичних проблем українського та світового образотворчого і декоративного мистецтва, реставрації, застосування сучасних міждисциплінарних підходів для їх розв'язання; застосування й переосмислення наукових теорій, понять, принципів та методів для розв'язання актуальних завдань і комплексних проблем у сфері гуманітаристики тощо [3, с. 4–6].

Опанування дисципліни формує програмні результати навчання, серед яких зокрема передбачена здатність самостійно здійснювати науково-дослідницьку діяльність у мистецтвознавчій галузі, оцінювати й забезпечувати якість наявних досліджень. Оскільки мистецтво здатне знаходити об'єкт уваги в будь-якому вияві буття, мистецтвознавство може перетинатися з іншими науками, утворюючи різноманітні міждисциплінарні галузі знань. В умовах сьогоденних реалій бурхливого інформаційного потоку вкрай важливо навчити здобувачів кваліфікаційного рівня PhD аналізувати нові мистецькі явища не лише в мистецтвознавчому, а й у гуманітарному дискурсі загалом. Задля розвитку спроможності генерування креативних концептуальних ідей, зокрема в міждисциплінарних галузях, і віднаходження місця цим ідеям у сучасному

гуманітаристському просторі самостійний блок курсу містить завдання щодо опрацювання наукових і критичних джерел, які охоплюють широке коло актуальних проблем української гуманітаристики. У процесі здійснення огляду відповідних джерел спостережена здатність здобувачів до аргументування власного бачення авторських концепцій, написання якісної детальної аналітики за матеріалами розвідок сучасних українських гуманітаристів і теоретиків мистецтва, моделювання варіантів подальшого розвитку гуманітаристики в Україні.

З огляду на змішаний режим навчання в умовах війни викладач намагається докласти максимум зусиль для підтримання високого рівня семінарських занять в онлайн-форматі. Найоптимальнішою формою представлення завдання під час роботи з допомогою освітнього онлайн-ресурсу Google Workspace for Education ми вважаємо мультимедійну презентацію. Мультимедійні програмні засоби, спеціалізоване програмне забезпечення, електронні підручники використовуються в освітньому процесі як сучасні інформаційно-комунікаційні технології, що сприяють формуванню інформаційної культури здобувачів та стимулюють інтерес до онлайн-навчання.

Другий блок практичних завдань пов'язаний із роботою аспірантів над презентаційними дослідницькими проєктами на тематику воєнних реалій у сучасному візуальному мистецтві. Інформаційно-комунікаційні технології дають можливість здобувачам ознайомлюватися з великим пластом творів у розмаїтті виявів і втілень подібно до того, як віртуальні екскурсії світовими музеями, галереями, бібліотеками тощо допомагають усім охочим розширювати кругозір без фізичної присутності. Аспірантам пропонувано зупинитися на жанрах живопису та графіки в контексті демонстрування специфіки мистецтва, створеного на основі соцмережових фоторепортажів. Підбір різнопланового ілюстративного матеріалу (батальні картини, графіті, світлини, інсталяції) вказує на навички здобувачів ефективно шукати контент у всемережжі, оцінюючи його за критеріями інформативності, достовірності, відповідності заявленій проблематиці. Нині з реалізмом соцмереж, що опинився в центрі уваги міжнародної артсистеми, за кордоном частково асоціюється українське мистецтво. Яскраві медіаобрази сьогодення раптово увірвалися в артпростір і завдяки інтернет-технологіям здобувачі мають змогу вивчати їх у контексті історії українського мистецтва.

З огляду на методичний складник навчального плану підготовки аспірантів у процесі вивчення дисципліни нами пропонувано двоякий підхід до мистецтвознавства як до науки, що передбачає ознайомлення із сучасними мистецтвознавчими течіями й тенденціями, та як до навчальної дисципліни з акцентуванням на певних аспектах сучасної мистецької освіти, зокрема на критичному підході до її історії, моделей і перспектив.

Висновки. Наш досвід викладання дисципліни «Мистецтвознавство в науковій системі гуманітаристики» підтверджує, що вивчення дисципліни сприяє поглибленню знань аспірантів у мистецтвознавстві, його складниках – історії мистецтва, теорії мистецтва, художній критиці – в контамінації зі

знаннями з інших гуманітарних наук. Здобувачі успішно демонструють усвідомлення мистецтвознавства як частини гуманітаристики, вміння належно оперувати науковою методологією, застосування творчого підходу до генерування концептуальних і комплексних ідей. Навчальна дисципліна «Мистецтвознавство в науковій системі гуманітаристики» засвоюється аспірантами ефективно, що підтверджено дотриманням вимог і розроблених критеріїв оцінювання завдань на максимально можливому рівні та абсолютною успішністю. Застосовувані інформаційно-комунікаційні технології навчання сприяють формуванню інформаційної культури здобувачів, творчого мислення, здатності оцінювати тенденції сучасної наукової діяльності в галузі мистецтвознавства, готовності до ефективного здійснення власного наукового дослідження.

Література

1. Клековкін О. Ю. Мистецтво: методологія дослідження : метод. посіб. / Ін-т проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. – Київ : Фенікс, 2017. – 144 с.
2. Іванов С. В., Циганок О. Б. Прикладне мистецтвознавство як результат диференціації сучасної науки про мистецтво // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2019. – № 1. – С. 220–226.
3. Козловська Д. В. Робоча програма навчальної дисципліни «Мистецтвознавство в науковій системі гуманітаристики» для здобувачів вищої освіти за третім освітньо-науковим ступенем (освітньо-кваліфікаційним рівнем «Доктор філософії / PhD») за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація», за освітньо-науковою програмою «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». – Київ : КДАДПМД імені Михайла Бойчука, 2024. – 16 с.
4. Козловська Д. В. Силабус навчальної дисципліни «Мистецтвознавство в науковій системі гуманітаристики» для здобувачів вищої освіти за третім освітньо-науковим ступенем (освітньо-кваліфікаційним рівнем «Доктор філософії / PhD») за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація», за освітньо-науковою програмою «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». – Київ : КДАДПМД імені Михайла Бойчука, 2024. – 11 с.
5. Мархайчук Н. В. «Сучасні візуальні мистецтва»: до проблеми понятійно-термінологічного апарату. Матеріально-художня культура: проблеми теорії та практики : зб. статей Всеукраїнської науково-практичної конференції, ХДАДМ, 13–14 травня 2010 р. – Харків, 2010. – С. 99–101.
6. Матоліч І. Я. Соціальні та культурологічні засади українського мистецтвознавства кінця XX – початку XXI століття : автореф. дис. ... к. мист. : 26.00.01; Прикарпат. нац. ун-т ім. Василя Стефаника. – Івано-Франківськ, 2016. – 16 с.
7. Удріс І. М. Українське мистецтвознавство кінця XIX – початку XX століття в контексті тогочасної європейської науки про мистецтво: ідеї, теорії,

методи // Мистецтвознавчі записки. – 2018. – Вип. 33. – С. 110–116.

Наталія БОГДАНОВА

Доктор філософських наук, професор
Бахмутського навчально-наукового
професійно-педагогічного інституту
Харківського національного університету
імені В. Н. Каразіна
(м. Слов'янськ, Україна)

ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК ЕСТЕТИЧНОГО СМАКУ В СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА

Анотація. Проаналізовано проблему формування та розвитку естетичного смаку в системі підготовки майбутніх фахівців мистецтвознавства. Зазначено, що в системі підготовки майбутніх фахівців мистецтвознавства питання формування та розвитку естетичних почуттів, художніх уподобань та смаків набуває вагомого значення. Висвітлено, що у філософській та естетичній літературі добрий естетичний смак визначається як здатність отримувати насолоду від справді прекрасного і відкидати огидне, розуміти і створювати прекрасне в праці, побуті, мистецтві. Підкреслено, що основою і головним засобом у формуванні та розвитку естетичної свідомості, почуттів, смаків, ідеалів, потреб майбутніх фахівців є мистецтво. Воно сприяє підвищенню рівня світогляду, моральності студентів і їхнього духовного світу в цілому. У підсумку зазначено, що при підготовці майбутніх мистецтвознавців має здійснюватися гармонійне єднання естетичної свідомості та естетичної діяльності майбутніх фахівців, яке відображає рівень їхньої причетності до естетичного досвіду людства і самоусвідомлення в системі духовних ціннісних орієнтацій, та відбуватися формування і розвиток естетичних смаків.

Ключові слова: естетичний смак; фахівці мистецтвознавства; студенти; українська освіта; викладач; навчальний процес; мистецтво; творчість.

Nataliia BOHDANOVA

Doctor of Philosophical Sciences, Professor
Bakhmut Educational and Scientific
Professional Pedagogical Institute
of V. N. Karazin Kharkiv National University
(Sloviansk, Ukraine)

FORMATION AND DEVELOPMENT OF AESTHETIC TASTE IN THE SYSTEM OF TRAINING FUTURE ART STUDIES PROFESSIONALS

Annotation. The theses are devoted to the issue of the formation and development of aesthetic taste within the training system of future art studies

professionals. It is noted that in the process of training future specialists in art history, the development of aesthetic feelings, artistic preferences, and tastes becomes particularly significant. It is emphasized that in philosophical and aesthetic literature, good aesthetic taste is defined as the ability to take pleasure in the truly beautiful and to reject the repulsive, as well as to understand and create beauty in work, everyday life, and art. It is highlighted that art serves as the foundation and main tool in the formation and development of aesthetic consciousness, feelings, tastes, ideals, and needs of future professionals. Art contributes to the enhancement of students' worldview, morality, and overall spiritual development. In conclusion, it is stated that the training of future art historians should involve a harmonious unity of aesthetic consciousness and aesthetic activity, reflecting the level of their involvement in humanity's aesthetic experience and self-awareness in the system of spiritual value orientations, along with the ongoing formation and development of aesthetic tastes.

Keywords: *aesthetic taste; art studies professionals; students; Ukrainian education; teacher; educational process; art; creativity.*

Відродження української культури та естетичного ставлення до життя потребує широкомасштабних дій як з боку суспільства і держави, так і з боку особистості. Особлива роль у цьому процесі належить фахівцям мистецтвознавства. Їхня діяльність є саме тим основним засобом, який повертає красу в життя, естетичні почуття і свідомість, естетичне ставлення до роботи і життя, навколишнього світу і людини. Зрозуміло, мистецтвознавець сам повинен мати широко розгорнуту палітру естетичного як сутність професії та основу духовності. Естетична освіта є одним із центральних напрямів і завдань у системі підготовки сучасного майбутнього фахівця мистецтвознавства.

Основним змістом навчально-виховного процесу стає залучення особистості до створеної людством системи естетичних цінностей, окультурення її життя, сприяння становленню її сутнісних сил, творчої активності, власного життєтворення на основі певних естетичних орієнтацій. Л. Калініченко, Н. Калініна, С. Ключова, М. Корнілова, І Левицька, О. Малицька, Є. Нестерова, О. Роготченко та інші – далеко не повний перелік імен українських науковців, що присвятили проблемі естетичного у навчально-виховному процесі та формуванню естетичного смаку відповідну увагу. Водночас, незважаючи на досить широкий обсяг літератури, проблема формування та розвитку естетичного смаку в системі підготовки майбутніх фахівців мистецтвознавства залишається практично відкритою. Враховуючи актуальність цієї проблеми, її було обрано в ролі предмета дослідження. У філософській та естетичній літературі добрий естетичний смак визначається як здатність отримувати насолоду від справді прекрасного і відкидати огидне, розуміти і створювати прекрасне в праці, побуті, мистецтві. Низький смак трактується як байдужість, негативне ставлення до прекрасного, потяг до насолоди навіть від огидного і жорстокого.

У соціальному плані естетичний смак становить діалектичну єдність

одиночного, окремого, суспільного та індивідуального. Народжений під впливом соціальної практики, смак є продуктом суспільних відносин. Зближення особистостей на основі суспільності їхнього соціального буття веде до певних норм, згідно з якими прийнято оцінювати естетичні об'єкти, тобто до суспільного смаку. Отже, у соціальному житті система цінностей, яка об'єктивно виникає, безпосередньо відображається і перетворюється індивідом відповідно до його власних якостей, що визначаються психологічними і фізіологічними особливостями та обставинами розвитку. Так виникає взаємозумовленість суспільного й особистого в естетичному смаку. Вони не існують одне без одного та мають здатність до взаємовпливу і взаєморегуляції. Саме тому в одному суспільстві за єдиної моделі соціального смаку, на одному ґрунті формуються різні смаки особистостей, що впливають один на одного, спричиняють зміну суспільного смаку.

Аналіз сучасної педагогічної літератури переконливо доводить, що естетичний смак інтегрує в собі систему почуттів особистості та рівень її естетичного розвитку, систему знань, життєвий досвід, вироблену систему поглядів, оцінок, переваг, які знаходять своє відображення в акумульованому, застиглому, безпосередньому переживанні естетичного ставлення. У сучасних педагогічних дослідженнях з'явилось визначення «художньо-естетичний смак». Дослідники вважають, що формування естетичного смаку повинно передувати формуванню художнього. З огляду на трактування естетичного і художнього смаку можна вважати, що естетичне поняття більш універсальне, всеосяжне і містить у собі художнє (літературне, театральне, музичне та інше) [1, с. 24].

Таким чином, у системі підготовки майбутніх фахівців мистецтвознавства вагомим значення набуває питання формування та розвитку естетичних почуттів, художніх уподобань та смаків. Аналізуючи процес формування естетичного смаку майбутніх фахівців мистецтвознавства в контексті самореалізації, слід мати на увазі здоровий естетичний смак, який увібрав у себе загальнолюдські естетичні норми.

Загальнолюдські та національні цінності в естетичному навчанні та вихованні є чинниками розуміння суспільного життя, розкривають усе розмаїття естетичного людських відносин у суспільстві. Допускаючи існування спотвореного смаку, необхідно планувати його перевиховання, переорієнтацію позицій його власників на суспільно цінні шляхом залучення до загальнолюдської культури, розглядати способи трансляції в особистості смакових еталонів різних видів мистецтв, накопичення знань та усвідомлення їхньої естетичної сутності, ставлення до них студентів за показниками сформованості соціального аспекта їхнього естетичного смаку.

Формування особи мистецтвознавця, її творчих можливостей проявляється в розвитку самостійності, чітко виражених індивідуальних інтересах, творчій уяві, розвитку самосвідомості: прагненні до самоутвердження у сфері соціальної реальності, у потребі створення власних планів своєї поведінки, самовихованні. Особливість естетичного смаку з погляду педагогіки полягає у виявленні шляхів та способів його становлення як

якості, що визначає особистість у цілому. Завдяки здатності до уявлення, репродуктивної і творчої уяви, мислення, темпераменту естетичні смаки осіб відрізняються мірою осмисленості естетичних позицій суспільства, широтою, глибиною та іншими якостями. Особливістю естетичної творчості, що знаходиться в основі естетичного смаку, є діяльність, що збагачує духовний світ людини, змінює та вдосконалює її, інтегрує в собі соціально значущі естетичні цінності. Саме творча діяльність людини викликає й опосередковує дію естетичного смаку і також опосередковується ним.

Сучасна педагогіка розглядає естетичне виховання як процес, спрямований на опанування здобувачем багатством світової і вітчизняної духовних культур, формування цілісної особистості, досягнення гармонії індивідуального і суспільного, усвідомлення нових ідей, поглядів, потреб, ідеалів, прагнення до перетворення дійсності за законами краси. Складовою частиною естетичної культури є художня культура або мистецтво як діяльність, що породжує естетичні цінності. Мистецтво визначається як вид духовного пізнання дійсності суспільною людиною, мета якого – формування її готовності до творчої перебудови навколишнього світу й самої себе за законами краси. На відміну від інших сфер суспільної свідомості й діяльності (науки, політики, моралі та інших), мистецтво задовольняє універсальну потребу людини естетично сприймати об'єктивний світ [2].

На сучасному етапі в Україні створюються всі умови для естетичного розвитку особистості майбутнього мистецтвознавця в системі вищої освіти на основі світової та української культури, на базі яких можуть і мають розвиватися естетичні смаки майбутніх фахівців мистецтвознавства.

Підсумовуючи вищевикладене, необхідно підкреслити, що в процесі підготовки майбутніх мистецтвознавців має здійснюватися гармонійне єднання естетичної свідомості та естетичної діяльності майбутніх фахівців, що відображає рівень їхньої причетності до естетичного досвіду людства і самоусвідомлення в системі духовних ціннісних орієнтацій та відбуватися формування і розвиток естетичних смаків.

Література

1. Калініна Л. Проблема формування естетичних смаків особистості у сучасних педагогічних дослідженнях // Рідна школа. – 2008. – № 5 (941). – С. 23–25.
2. Калініченко Н. Естетична творчість як джерело предметно-перетворювального ставлення особистості до навколишньої дійсності // Рідна школа. – 2008. – № 1–2 (937–938). – С. 69–71.

Владислав БЕРКОВСЬКИЙ

Кандидат історичних наук,
доцент кафедри мистецтвознавства та
мистецької освіти Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука
(м. Київ, Україна)

АРТМЕНЕДЖМЕНТ: УПРАВЛІННЯ МИСТЕЦТВОМ ЧИ УПРАВЛІННЯ МИСТЕЦЬКИМ ПІДПРИЄМНИЦТВОМ?

***Анотація.** Проаналізовано поняття «артменеджмент» та визначення його предметного поля. Зокрема розглядається формулювання артменеджменту як освітньої дисципліни через призму бачення західної освітньої системи. Артменеджмент як контекстна дисципліна поєднує ділові, мистецькі та організаційні навички, пов'язані між собою єдиним завданням – управлінням професійними некомерційними або громадськими організаціями мистецтва та культури.*

***Ключові слова:** артменеджмент; культурний менеджмент; мистецтво; культура.*

Vladyslav BERKOVSKI

PhD in History, Doctor of Humanities
Associate Professor, Department of Art Studies and Art Education
Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design named after
Mykhailo Boychuk
(Kyiv, Ukraine)

ARTS-MANAGEMENT: CULTURAL MANAGEMENT OR ART ENTREPRENEURSHIP MANAGEMENT

***Annotation.** The theses: is devoted to the analysis of the concept of "art management" and the definition of its subject field. In particular, the formulation of art management as an educational discipline through the prism of the vision of the Western educational system is considered. Art management as a contextual discipline blends business, artistic and organizational skills linked by a single task - managing professional non-profit or public arts and culture organizations.*

***Keywords:** arts-management; cultural management; art; culture.*

Однією з найактуальніших проблем в умовах динамічних та непередбачуваних змін є проблема підготовки майбутніх спеціалістів у сфері культури. Саме культура відіграє одну з фундаментальних ролей у формуванні особистості й свідомості людини, визначення її місця в суспільстві та світі. І,

звісно, культура є одним із чинників, що дають можливість нації вистояти у війні. У цьому контексті актуальними є дослідження, які стосуються визначення та окреслення «артменеджменту» як потенційно нової дисципліни [8, с. 4].

Як зазначають автори сучасних досліджень із даної тематики, артменеджмент як освітня дисципліна характеризується більш ніж гібридними формами, котрі поєднують культуру та менеджмент [5, с. 155]. Фактично за своєю природою дана дисципліна поєднує соціальні та гуманітарні науки, мистецтво і бізнес-адміністрування, економіку та гуманітарну соціологію. З іншого боку, артменеджмент сприймається як набір різних практик, пов'язаних насамперед із культурною діяльністю для досягнення різноманітних цілей, таких як виробництво та поширення культурного продукту, організація експозиційно-виставкової роботи, освіта у сфері культури.

До прикладу, вітчизняний культурний менеджер Альона Каравай визначає культурний менеджмент як організацію мистецьких подій та проєктів або менеджмент культурних установ, проєктну діяльність на стику менеджменту й культурології чи мистецтвознавства [9]. Саме це подвійне сприйняття артменеджменту значно ускладнює визначення того набору конкретних характеристик, які необхідні для викладання даної дисципліни. Більше того, для якісної підготовки артменеджерів надзвичайно важливо визначити, а що таке артменеджмент? Чого стосується ця дисципліна та яким є її предметне поле?

Класичне для менеджеріального простору визначення та розуміння поняття і дефініції «артменеджмент» дає у своєму підручнику Олена Оленіна, визначаючи артменеджмент як «цілеспрямоване управління професійно-творчою діяльністю; сукупність принципів, методів, засобів реалізації підприємництва в сфері мистецтва» [11, с. 86]. Дещо інші визначення дає Тетяна Стрітьєвич, яка, аналізуючи сутність поняття артменеджменту, сформулювала три його визначення, де артменеджмент – це:

а) «один з функціонально-рольових видів діяльності, пов'язаний з процесами відбору, зберігання, виробництва і поширення культурних цінностей»;

б) «процес управління виробництвом продукту ринку культурних послуг, що включає всі структурні елементи управління (планування, організацію, мотивацію, контроль) організацією людей, зайнятих цим виробництвом»;

в) «сукупність управлінських прийомів (планування, організація, мотивація, контроль), характерних для класичного менеджменту та є особливим видом управлінської діяльності в сфері мистецтва, який включає процес створення і поширення художньої продукції» [12, с. 137].

У цілому як у зазначених вище дослідниць, так і в інших вітчизняних дослідників сприйняття артменеджменту відбувається переважно через призму артринку. Більше того, дефінітивно поняття «артменеджмент» пов'язують із такими термінами, як «арткритик», «артдилер», «артдизайн», «артринок», «арткуратор» чи «артдиректор» [10, с. 177]. Саме ці визначення можна

спостерігати під час аналізу існуючих на сьогодні робочих програм навчальної дисципліни «артменеджмент», яка викладається в багатьох вищих навчальних закладах України.

Водночас сформульована в 1960-х роках у західній освітній системі академічна дисципліна «артменеджмент» має дещо інші визначення. По-перше, потрібно вказати на значну дефінітивну різноманітність цієї дисципліни. Так, наприклад, для США характерним є використання таких синонімічних дефініцій, як «arts management», «arts administration» та «cultural management». Натомість у Європі еквівалентним цьому є термін «cultural management / kulturmanagement» [4, с. 13–14; 5, с. 156]. І в цьому є своя логіка, адже артменеджер є фахівцем в управлінні не лише мистецтвом, а й культурою загалом, яка включає не лише образотворче мистецтво (fine arts). По-друге, дебати навколо розуміння артменеджменту та його дефінітивного визначення розпочалися ще наприкінці 1980-х і досягли свого апогею на початку XXI сторіччя з публікацією статті Іва Івара та Франсуа Кольбера [8, с. 4].

Отже, для класичної західної системи теорії культури та мистецтв в основі розуміння артменеджменту і його дефінітивного визначення лежить давня дискусія щодо того, яке місце посідає культура та мистецтво в сучасному суспільстві. Чи є вона заміником релігії? Чи це частина безперервної освіти громадян? А може, це елемент системи розваг? Ця тріада визначає складність сприйняття артменеджменту як систем управління некомерційним та комерційним секторами [8, с. 6].

На думку І. Івара та Ф. Кольбера, артменеджмент часто сприймається як один із напрямів управлінської думки, де сфера культури та мистецтв окреслюється як управлінськи недостатньо розвинута сфера («managerially underdeveloped area») [8, с. 7], а отже, потребує специфічних підходів до розробки професійної методологічної і теоретичної основи. Зокрема, як виробити ці нові підходи в тому, «в основі якого лежить теорія хаосу»? [1, с. 75]. Тому багато хто з дослідників ставить під сумнів сам артменеджмент як окрему освітню дисципліну, а отже, й можливість існування спеціалізованих наукових досліджень із цієї тематики, зазначаючи, що це радше сфера менеджменту, а не сфера мистецтва.

У цьому контексті доволі слушним бачиться твердження Констанції Деверо та Іпек Чанкаї, що артменеджмент має навчити поєднанню творчого змісту з обґрунтованими практичними потребами, і тому в його розумінні виникає низка відмінностей між мисленням про практику здійснення мистецької діяльності та мисленням у практиці здійснення мистецької діяльності [3, с. 37–38; 5, с. 156]. Зокрема, якщо у першому випадку ми говоримо про такі практичні елементи, як грантрайтинг та грантовий менеджмент, культурний та мистецький маркетинг, кадровий менеджмент або менеджмент сцени чи виставки тощо, то у другому випадку справу маємо радше з епістемологічними та етичними теоріями, які дають пояснення та розуміння того, як практики культурного менеджменту діють у їхньому власному контексті, а також у суспільстві [5, с. 157].

Виходячи з вищесказаного, стає зрозуміло, чому в сучасних дослідженнях артменеджмент радше сприймається як галузь дослідження, а не як окрема дисципліна. Адже артменеджмент – це контекстна дисципліна, яка стосується тих функцій, які артменеджмент виконує в певній мистецькій організації або в конкретному процесі виробництва мистецтва [1, с. 5]. Більше того, артменеджмент передбачає використання практик для просування культурних організацій і пов'язаної з культурою діяльності [7, с. 284]. Артменеджмент спрямовує свої зусилля на налагодження мостів між організаційною бюрократією та мистецьким проєктом через застосування основних компонентів – субдисциплін. Так, І. Івара та Ф. Кольбера до субдисциплін артменеджменту залучають стратегічний менеджмент, управління людськими ресурсами, фінанси та бухгалтерський облік, маркетинг та поведінку споживача. Натомість Деррик Чонг дещо уточнює, виділяючи сім компонентів артменеджменту, які формують субдисципліни – планування, організацію, кадрову роботу, нагляд, контроль [2, с. 5–8]. Доволі цікавою є думка Пола ДіМаджіо, який наголошує на обов'язковості включення до підготовки майбутніх артменеджерів такого елемента, як управління зовнішнім середовищем (менеджмент зв'язків з громадськістю та менеджмент зв'язків із владою) [6, с. 42].

Поряд із вищезазначеними ідеями варто згадати думку С. Кулікової та О. Оленіної, які виділяють такі компоненти артменеджменту:

- проєктно-технологічна (концептуальна розробка ідеї творчого проєкту, формування проєкту як художньо-творчої продукції, спрямованої на розвиток художнього смаку публіки, забезпечення високого естетичного відпочинку, культурного спілкування тощо);

- художньо-творча (робота над сценарієм, репетиційно-творча та виховна діяльність усередині творчого колективу, розробка творчого іміджу проєкту, конкретної «зірки», групи, розробка сценографії, костюмів, емоційно-образного та музичного рішення проєкту тощо);

- організаційно-управлінська (формування корпоративного іміджу фірми та її співробітників, підготовка та проведення концертно-гастрольної роботи, ведення переговорів, установлення контактів із концертними організаціями, майданчиками та іншими локаціями, окремими юридичними та фізичними творчими особами, виробництво сценічних аксесуарів, виготовлення обладнання для сцени, закупівля чи оренда техніки тощо);

- маркетингова (дослідницька робота з виявлення вікових, соціально-групових інтересів аудиторії, сегментів ринку та основних споживачів художньо-творчої продукції);

- зв'язки з громадськістю та реклама (стимулювання просування художньо-творчої продукції на ринок, організація зв'язків зі ЗМІ, проведення презентацій, виставок, пресконференцій, а також усіх видів необхідної реклами – афіш, листівок, постерів, флайерів тощо);

- комерційна та фінансово-економічна (концептуальна розробка комерційно вигідного бізнес-плану та формування бюджету, пошук інвесторів

та спонсорів, узгодження цін на оформлення проєкту й умов для здійснення продажу художньо-творчого продукту на ринку: оренда приміщень, концертних залів та будь-яких локацій, технічного обладнання, пошиття костюмів, виготовлення квитків тощо);

- юридично-правова (підготовка всієї юридичної документації, пов'язаної з діяльністю організації, захистом авторських прав, відстоюванням у міру необхідності інтересів авторів, виконавців, службовців у суді та арбітражі) [10, с. 177; 11, с. 26].

Отже, йдучи за вказаними вище дослідниками, зазначимо, що для визначення предметного поля артменеджменту важливим є:

- стратегічний менеджмент у вигляді таких елементів, як управління проєктами та управління інноваціями в мистецьких та культурних організаціях, менеджмент зв'язків з громадськістю та менеджмент зв'язків з органами державного управління;

- управління людськими ресурсами з такими елементами, як лідерство, мотивування команди, управління продуктивністю команди (Performance Management);

- фінанси та бухгалтерський облік у державній, громадській та комерційній сферах, тендерні закупівлі та фінансова звітність;

- маркетинг та поведінка споживача / аудиторії, зокрема т. зв. «street marketing», аналіз ринків, маркетинг нематеріальної цінності, ціноутворення. Д. Чонг, аналізуючи ці компоненти, дає досить влучне визначення артменеджменту як сфери діяльності, яка допомагає поєднувати ділові, мистецькі та організаційні навички з діяльністю, що змінює життя окремих людей і громад [2, с. 5–8]. Значно далі у визначенні артменеджменту йде Пол ДіМаджіо, який, говорячи про дихотомію артменеджменту, зазначає, що вона залежить від того, з якими організаціями працює артменеджер – неприбутковими чи комерційними. Кожна із цих організацій має свою специфіку і вимагає від артменеджера відмінних навичок та умінь, а отже, артменеджмент – це термін, який описує не одну професію, а групу професій, кожна з яких має свій ринок праці [6, с. 8–9], однак які пов'язані між собою єдиним завданням – управлінням професійними некомерційними або громадськими організаціями мистецтва та культури. І тут досить слушною є думка Іпек Чанкая, яка зазначала, що «арт-менеджмент відрізняється від послуг художнього менеджменту та покликання художнього керівництва в кіно, театрі, рекламі чи публікаціях». Мало того, артменеджмент – це не куратор мистецтва, адже робота куратора – це не більше ніж «вірне розташування мистецьких робіт у виставковому просторі» [3, с. 37–38]. Фактично куратор у мистецтві – це посередник між твором мистецтва, митцем та глядачем / аудиторією. Не більше і не менше. Подібним чином і артдилер концентрується над тим, як вигідніше продати твір мистецтва, створивши на нього відповідний попит та відповідну ринкову кон'юнктуру.

Підсумовуючи дослідження, зазначимо, що артменеджмент знаходиться на перетині менеджменту і мистецтва, що дає змогу говорити про нього як про

освітню дисципліну, яка відрізняється від менеджменту, однак усе ще будучи частиною менеджменту, має свій особливий масив знань, який ставить його в окремий вид [4, с. 13; 8, с. 9], що базується на посередництві внутрішнього художнього вираження із зовнішньою аудиторією.

Література

1. Brkić, Aleksandar. Death of the Arts Manager // Arts and Cultural Management. Sense and Sensibilities in the State of the Field / Ed. by Constance DeVereaux. – New York, 2018. – P. 75–88.
2. Chong, Derrick. Arts management. – London ; New York : Routledge, 2002. – P. 156.
3. Çankaya Ipek. Arts Management – What and why? Cultural Needs Assessments and Methodologies of Managing // Journal of Economic and Social Research. Vol. 8 (16), 2021, P. 36–48.
4. Dewey, Patricia. From Arts Management to Cultural Administration // International Journal of Arts Management. – 2004. – Vol. 6, № 3 (SPRING 2004), PP. 13–22.
5. DeVereaux, Constance. Cultural Management and the Discourse of Practice // Forschen im Kulturmanagement. Jahrbuch für Kulturmanagement 2009. – Bielefeld, 2009. – P. 155–167.
6. DiMaggio, Paul. Managers of the arts. Careers and opinions of senior administrators of U.S. art museums, symphony orchestras, resident theaters, and local arts agencies / Research Division Report № 20. National Endowment for the Arts. – Washington : Seven Locks Press, 1987. – P. 89.
7. Ebewo, Patrick; Sirayi, Mzo. The Concept of Arts/Cultural Management: A Critical Reflection // The Journal of Arts Management, Law, and Society. – 2009. – Vol. 38, № 4. – P. 281–295.
8. Evard, Yves; Colbert, François. Arts Management: A New Discipline Entering the Millennium? // International Journal of Arts Management. – 2000. – Vol. 2, № 2 (WINTER 2000). – PP. 4–13.
9. Каравай А. Людина культури? Чим займається та скільки заробляє культурний менеджер. URL: <https://happymonday.ua/kulturnyj-menedzher> (дата звернення: 05.03.2025).
10. Кулікова С. В. Арт-менеджмент як складова частина соціокультурної діяльності // Наукові записки [Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]. Серія: Педагогічні науки. – 2022. – Вип. 207. – С.175–179.
11. Оленіна О. Ю. Арт-менеджмент у соціально-культурній динаміці : навч. посібник / Харків. нац. ун-т міськ. госп-ва ім. О. М. Бекетова. – Харків: ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2021. – 88 с.
12. Стрітьєвич Т. Арт-менеджмент: сутність поняття, види, функції, перспективи розвитку // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники

М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. – Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. – Вип. 67. – Том 2. – С. 131–137.

Наукове видання

«МИСТЕЦЬКА ОСВІТА: МЕТОДОЛОГІЯ,
ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА»

Матеріали Міжнародної науково-практичної
конференції
м.Київ
24 лютого 2025року

Головний редактор
Дмитро Крохмалюк

Відповідальний редактор
Алла Дяченко

Технічний редактор
Ольга Сосік

Видавець електронного збірника тез конференції
Київська державна академія декоративно-
прикладного мистецтва і дизайну ім.М.Бойчука
01014, м.Київ,
вул. М. Бойчука, 32 ,тел.068 530 08 81
E-mail: conf.fdpm25@gmail.co